Kunstgeschichte

Die Zellenschmelze der Pala d'oro zu San Marco in Venedig

Eine Studie zur Geschichte dieses Kunstwerks auf technischer Grundlage

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Hohen Philosophischen Fakultät
der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau
vorgelegt von

Walter Bucher
aus Triberg im Schwarzwald.

Promotion: 8. Februar 1933.

Breslau 1933

Spezialdruckerei für Dissertationen Dr. Hermann Eschenhagen KG., Ohlau i. Schl.

Gedruckt mit Genehmigung der
Hohen Philosophischen Fakultät zu Breslau

Referent: Herr Prof. Dr. Landsberger
Korreferent: Herr Prof. Dr. Weege

Tag der mündlichen Prüfung: 17. Dezember 1930

DEM ANDENKEN

MEINES HOCHVEREHRTEN LEHRERS

HERRN GEHEIMRAT PROF. Dr. Dr. ing. h. c.

MARC ROSENBERG †

Inhaltsübersicht

		Seite
Einleitung		5— 7
Die bisherigen Veröffentlichungen		8— 9
Aubau der Arbeit		10
Die Zellenschmelze der Pala d'oro:		
Nr. 1— 7:	Die 6 Kirchenfeste und der große Michael	11— 27
Nr. 8— 71: / Nr. 150—169:	Die 84 Medaillons der Pala d'oro	27— 72
Nr. 109—119:	Leben Christi	73— 89
Nr. 140—149:	Markuslegende	89— 92
Nr. 106—108: / Nr. 120—122:	6 hlge. Diakone mit Rauchfaß	92— 96
Nr. 123—139:	Erzengel und Hetimasie	96—100
Nr. 77— 88:	Apostel	100—103
Nr. 72— 76:	Mittelfeld	104—107
Nr. 89— 94: / Nr. 100—105:	Propheten	108—113
Nr. 97, 98, 96:	Muttergottes, Kaiserin Irene, Doge	113—118
Nr. 170—180:	Ornamentbänder	118—119
Nr. 95 u. 99:	Inschriften	119—121
Zusammenfassung		121—125
Zusammenfassung der Aufschlüsse durch die Technik		125—140
Literaturnachweis		141—144
Aufzählung sämtlicher Medaillons der Pala d'oro		145—146

Einleitung

In der Markuskirche zu Venedig, die gleichsam den Sammelort für byzantinische Kunst im Abendlande darstellt, befindet sich hinter dem Hauptaltar eine goldene Altartafel, welche nicht nur einen kultischen, sondern auch einen künstlerischen Mittelpunkt unter den reichen Schätzen dieser Kirche bildet. Bis zum Jahr 1836 war sie zusammenlegbar in der Form eines Diptychons und zwar verlief das Scharnier nicht vertikal wie sonst bei Diptychen, sondern horizontal. Der Grund hierfür ist darin zu suchen, daß diese Pala, wie ja auch der Name sagt, ursprünglich nicht als Altartafel, sondern vielmehr als Altarverkleidung diente. (Genau so wie man das heute noch am Paliotto in San Ambrogio in Mailand sieht, allerdings dort nicht in Form eines Diptychons.) Als solche wurde sie laut Aufzeichnungen in den venezianischen Chroniken von dem Dogen Peter I. Orseolo (976 bis 978) in Byzanz bestellt. Als nun im Jahre 1105 der Doge Ordelafo Faliero um eine reichere Ausschmückung der Markuskirche bemüht war, nahm er diese Altarbekleidung weg und stellte sie erhöht hinter dem Altar auf, indem er sie gleichzeitig wesentlich vergrößerte. Durch Aufnahme von 10 Schmelzplatten, die Begebnisse aus dem Leben des heiligen Markus schildern, sollte dieses Kunstwerk ebenfalls beitragen „pro uberiori reverentia beatissimi evangelistae". Eine weitere Umarbeitung erfuhr die Pala d'oro unter dem Dogen Ziani (1209—1220). Durch die Eroberung Konstantinopels 1204 waren die Venezianer in den Besitz unermeßlicher Schätze gelangt, von denen auch bei der Umarbeitung der Pala eine beträchtliche Anzahl verwendet wurden. In welchem Umfang das geschah, werden wir im Verlauf der vorliegenden Arbeit nachzuweisen versuchen. Ihr heutiges Aussehen verdankt die Pala d'oro dem großen Dogen Andrea Dandolo (1342—1354), der auch als Geschichtsschreiber bekannt ist. Er war es, der ihr den reichen goldenen Rahmen gab, was natürlich auch eine Umgruppierung des Steinschmucks, soweit er vorhanden war, zur Folge haben mußte.

Die beiden letzten Erneuerungen des Kunstwerks 1509 und 1836—1847 veränderten die äußere Gestalt nicht mehr.

Die Pala d'oro zerfällt nun deutlich in einen kleineren Oberteil und einen größeren Unterteil, die mit insgesamt 180 Zellenschmelzen geschmückt sind. Der Oberteil bringt ein großes Bild des Erzengels Michael inmitten von 6 Platten mit den Darstellungen der großen Kirchenfeste. Am Rande und um das Michaelsbild sind 64 Medaillons angeordnet, während die anderen 20 den Unterteil zieren. Dieser zeigt als Hauptstück Christus in Majestas umgeben von den 4 Evangelisten. In enger Verbindung damit stehen die 3 Reihen der Erzengel, der Apostel und der Propheten. Der Unterteil wird nach oben hin begrenzt von den 12 Platten des Christuslebens, an die sich rechts und links je 3 durch ein Rauchfaß als Diakone gekennzeichnete Heilige anschließen. An den beiden Seiten sind in je 5 Platten Begebenheiten aus dem Leben des Evangelisten Markus dargestellt. Ueber dem Mittelfeld sieht man den vorbereiteten Thron Christi zum Jüngsten Gericht, ein beliebtes byzantinisches Motiv, unter dem Mittelfeld das Bildnis einer byzantinischen Kaiserin, eines Dogen, dazwischen die Muttergottes betend mit ausgebreiteten Händen. Zwei Inschrifttafeln geben Aufschluß über den Werdegang des Kunstwerkes.

Mit ihren 180 Emailbildern nimmt nun die Pala d'oro unter den erhaltenen Denkmälern dieser Kunstart eine besondere Stellung ein. Nicht nur die flimmernde Pracht der Edelsteine und ihre Größe — sie mißt 3,40 × 1,40 m — in erster Linie auch ihre Zellenschmelze haben ihr zu Weltruf verholfen.

Die Bewunderung ließ aber bald nach, als man merkte, daß es sich nicht um eine Arbeit aus einem Guß handelt, sondern daß mehrere Jahrhunderte dem Kunstwerk seine heutige Gestalt gegeben haben. Von nun an mußte die Pala d'oro viel ungerechte Beurteilung über sich ergehen lassen. Wenn sie auch kein einheitliches Werk ist, so kann man an ihr doch die Entwicklung der byzantinischen Schmelzkunst von den ersten Anfängen über die Blütezeit hinweg bis zum Verfall verfolgen. Es gibt kaum eine Etappe der Émaillerie cloisonnée, für die sich an der Pala nicht ein Beleg fände.

Aber hier setzt auch schon die Schwierigkeit ein. Welche Stücke der byzantinischen Schmelzmalerei kann man überhaupt sicher datieren? Es gibt nur ganz wenige, die vielleicht

auf einen bestimmten Stifter zurückgeführt werden können, wie z. B. das Reliquiar des Nikephoros Phokas im Kloster Lawra auf dem Athos oder die schönste Arbeit, die aus dem X. Jhrdt. auf uns gekommen ist, die berühmte Staurothek in Limburg und einige Stücke im Markusschatz in Venedig. Aber sehr oft genügt auch das nicht; denn es sind immer nur die Gesamtstücke datiert, niemals die einzelnen Schmelze. Und wir wissen, daß die Schmelzplättchen in Byzanz im großen angefertigt wurden, um dann je nach Bedarf an einem kirchlichen Gegenstand, einem Codex, oder einem Reliquiar angebracht zu werden. So ist also nur eine ungefähre Datierung möglich, die vorgenommen werden muß nach ikonographischen Merkmalen, nach Vergleichen mit ähnlichen Compositionen auf andern Gebieten des Kunsthandwerkes (Bronzegüssen, getriebenen Metallarbeiten, Mosaiken, Elfenbeinarbeiten usw.) oder aber nach technischen Erscheinungen.

Die vorliegende Arbeit macht nun den Versuch, auf diese Weise, namentlich aber aufgrund der Aufschlüsse, welche die Technik gibt, zu einer ungefähren Datierung der Schmelze an der Pala d'oro zu kommen. Das zweite Ziel wird dann sein, mit Hilfe der eben gewonnenen Erkenntnisse und der urkundlichen Ueberlieferung das Aussehen der Pala in ihren verschiedenen Entwicklungsstadien zu verfolgen.

Die bisherigen Veröffentlichungen

Die früheren Bearbeitungen der Pala d'oro, die ungefähr mit der Arbeit Bellomos (La Pala d'oro 1847) beginnen, stellen mehr oder weniger alle die geschichtliche Ueberlieferung in den Vordergrund. Auch die Studie Jules Durands (Trésor de l'église St. Marc à Venise, Paris 1862) muß noch zu diesen gerechnet werden. Sie bildet aber auch schon den Uebergang zu der eingehenden Arbeit von Labarte (Hist. des arts industr. t. III, Paris 1865), der bei der Behandlung des Themas von gänzlich neuen Gesichtspunkten ausgeht. Sein Verdienst ist es, „den ganzen Schwerpunkt der Untersuchung über das Alter der Pala in die kunsthistorische und artistische Würdigung der einzelnen Teile verlegt zu haben". (Eitelberger S. 235.) Dieser grundlegenden Arbeit folgt 1887 ein Artikel aus der Feder des Kanonikus Giovanni Veludo in dem großen Werk von Pasini (Il Tesoro di San Marco illustrato da Antonio Pasini, Venezia 1887. Diese Arbeit ist auch als Separatdruck in französischer Sprache erschienen: La Pala d'oro de la Basilique de St. Marc à Venise par Giovanni Veludo, traduit par Alfred Cruvellié, Venise 1887). Veludo kennt die Monographie Durands und hält sich im allgemeinen auch an sie. Der Wert seiner Arbeit beruht in der Hauptsache auf der Beiziehung eines bisher nicht beachteten urkundlichen Zeugnisses. Auch Kondakow geht in seinem Prachtwerk über die „Byzantinischen Zellenschmelze der Sammlung Swenigorodskoi" S. 126ff. auf die Pala d'oro ein. Das wenig günstige Urteil hat bei der gewichtigen Stimme dieses Gelehrten dem Ansehen der Pala sicher sehr geschadet. Es ist in eine Reihe anderer Werke übergegangen, so auch in die Handbücher von Diehl und Dalton.

Schließlich veröffentlicht im Rep. für Kunstwissenschaft X. Bd. 3. Heft 1887 S. 235 ff. H. Janitschek aus dem Nachlaß R. von Eitelbergers eine kleine Abhandlung über die Pala d'oro. Eitelberger war damit beschäftigt, ein größeres Werk über San Marco zu schreiben, als ihn ein jäher Tod aus seiner Arbeit riß. Die Studie über die Pala lag bei seinem Tode schon

vor, ist aber noch nicht korrigiert und enthält eine größere Anzahl von Irrtümern, die richtig gestellt werden müssen. Daran leiden aber auch die Veröffentlichungen von Durand und Veludo. Die Unrichtigkeiten und die Lückenhaftigkeit dürfen jedoch keineswegs immer auf Rechnung der betreffenden Forscher gesetzt werden. Denn, wenn sich ihre Angaben auch auf Autopsie stützen, so sind doch die äußeren Schwierigkeiten, die sich dem, der die Pala studieren will, entgegenstellen, recht beträchtlich. Manche davon haben sich seit Durands Zeit gebessert: eine starke elektrische Beleuchtung ist angebracht, die aber das Studium der Emails durchaus nicht erleichtert. Die Steinpracht — es sollen 2 000 570 Karat Steine sein — ganz besonders aber die Goldschmiedearbeit, die wohl erst bei der letzten Ueberarbeitung 1836—1847 durch die venezianischen Goldschmiede Lorenz und Peter Favro genannt Buri so hochglänzend gemacht wurde, lenkt das Auge ab und beeinträchtigt auch die Farben in ihrer Wirkung. Eine weitere Schwierigkeit ist auch heute noch nicht behoben: Die höher gelegenen Platten des Unterteiles und den ganzen Oberteil kann man nur mit Hilfe einer hohen Leiter und nur auf beschränkte Zeit besichtigen.

Zu einem eingehenden Studium der einzelnen Schmelze muß aber neben der Autopsie auch noch ein vorzügliches Lichtbildmaterial vorhanden sein, das es erlaubt, die räumlich oft weit auseinander liegenden Platten nebeneinander zu legen und zu vergleichen. Es sind nun zwar für die größeren Schmelze der Pala d'oro heute sehr gute Aufnahmen aus der Werkstatt Alinaris da. Die kleinen Medaillons aber, die ja fast die Hälfte aller Stücke ausmachen, fehlen noch vollkommen. Und soweit sie auf den größeren Darstellungen sichtbar werden, sind sie entweder zu klein oder perspektivisch verkürzt.

Auch die vorliegende Arbeit, namentlich die eingehende Behandlung der Medaillons, wäre nicht möglich gewesen, wenn mir nicht Herr Geheimrat Prof. Dr. Marc Rosenberg in großzügiger Weise sein gesamtes Material, nicht nur für die Pala d' oro, sondern auch für die zum Teil noch gar nicht, zum Teil ungenügend veröffentlichten Vergleichsstücke zur Verfügung gestellt hätte. Aber auch für die Ueberlassung einer großen Anzahl schwer zugänglicher Werke schulde ich dem inzwischen verstorbenen Gelehrten von Weltruf meinen aufrichtigsten Dank.

Aufbau der Arbeit

Sowohl Durand als Eitelberger und Veludo geben jeder eine besondere Nummerierung für die Palaschmelze. Die Nummerierung Veludos kommt für uns nicht in Betracht, weil er die 84 Medaillons nicht einzeln nennt, sondern mit einer Sammelnummer (86). Wir schließen uns nun der Nummerierung Durands an, welche der von Eitelberger gegenüber den Vorteil hat, daß sie nur mit arabischen Ziffern arbeitet, und daß sie fortlaufend zählt, soweit dies an der Pala überhaupt möglich ist. Aber wir müssen auch die Durandnummern ergänzen; denn Durand läßt die 11 Ornamentbänder unter den Platten 1—7, die mit den Medaillons 40—47 abwechseln, weg. Wir bezeichnen sie im Anschluß an die letzte Durandnummer mit den Nr. 170—180.

Es ist aber nicht immer möglich, im Verlauf der Arbeit die fortlaufende Nummer beizubehalten. Die Schmelze müssen vielmehr so behandelt werden, wie sie mit einander verwandt sind. Namentlich die Aufzählung der Medaillons kann nicht nach der laufenden Nummer erfolgen, weil sich hier gewisse Gruppen ergeben, deren Stücke zusammen betrachtet werden müssen.

Die vorliegende Schrift gliedert sich nun in folgende Einzelabschnitte:

Nr. 1— 7: Die 6 Kirchenfeste und der große Michael
Nr. 8— 71: } : Die 84 Medaillons der Pala d'oro
Nr. 150—169: }
Nr. 109—119: Leben Christi
Nr. 140—149: Markuslegende
Nr. 106—108: } : 6 hlge. Diakone mit Rauchfaß
Nr. 120—122: }
Nr. 123—139: Erzengel und Hetimasie
Nr. 77— 88: Apostel
Nr. 72— 76: Mittelfeld (Christus und die Evangelisten)
Nr. 89— 94: } : Propheten
Nr. 100—105: }
Nr. 97, 98, 96: Muttergottes, Kaiserin Irene, Doge
Nr. 170—180: Ornamentbänder
Nr. 95 u. 99: Inschriften
Zusammenfassung

Nr. 1—7; Die 6 Kirchenfeste und der Erzengel Michael

Der Oberteil der Pala d'oro enthält neben 64 Medaillons als Hauptstück die Platten Nr. 1—7.

Nr. 1, 2, 3, 5, 6, 7 sind Darstellungen aus der Leidensgeschichte des Herrn. Der Zyklus beginnt mit dem Einzug in Jerusalem und schließt mit der Himmelfahrt Mariae.

Derartige Reihendarstellungen waren schon früh in Uebung. Vor dem X. Jhrdt. enthalten sie jedoch meist nur Szenen aus dem L e b e n und namentlich der J u g e n d Jesu, so z. B. die Bilder aus dem Leben Christi auf dem goldenen Emailkreuz im Schatze von Sancta Sanctorum. Grisar (Die röm. Kapelle Sancta Sanct. und ihr Schatz, Freiburg 1908) und Ph. Lauer (Le Trésor du S.S., Mon. Piot, Tome XV, Paris 1906) setzen das Stück beide ins V.—VI. Jhrdt. Rosenberg (Zell. III S. 49) weist dagegen nach, daß es um 800 anzusetzen ist. Im X. Jhrdt. kommt mit der Aufnahme der Kreuzigung eine Wandlung in die Reihendarstellung: man bevorzugt jetzt Szenen, aus dem L e i d e n des Herrn. Damit treten auch die 12 Propheten als die Hinweiser auf das Leiden des Herrn und die 12 Apostel als die Verkünder des Evangeliums in den Zyklus ein.

Unter den zahlreichen Reihendarstellungen liegt uns am nächsten die Paulstür, die 1070 in Konstantinopel von einem gewissen Staurakios im Auftrag des Konsuls Pantaleon aus Amalfi gefertigt wurde. Luttor (Die Paulstür, ein Meisterwerk der byz. Kunst aus dem XI. Jhrdt. in Röm. Quart. Schrift 1913 Supplementheft XX) ist sogar geneigt, anzunehmen, „daß die beiden Werke in derselben Werkstatt verfertigt" worden seien. Die Darstellungen auf der Paulstür — Verkündigung, Heimsuchung, Reise, Geburt, Anbetung, Darstellung im Tempel, Taufe, ähneln allerdings noch mehr unsern Nr. 109—119 als hier Nr. 1—7.

Derselbe Stifter, der die Bronzetüren für Sanct Paul in Rom bestellte, Pantaleon und hernach sein Sohn und Enkel, gab auch für den bischöflichen Palast seiner Vaterstadt Amalfi 1075 und im folgenden Jahre für die Wallfahrtskirche in Monte Gargano Bronzetüren in Konstantinopel in Auftrag. Der Abt Desiderius in Monte Cassino bestellte eine Altartafel mit den Wundern des hl. Benedikt aus 96 Pfund gelieferten Goldes.

(Vgl. auch Haendke „Zur byz. Frage" Rep. für K. W. XXXIV 1911 S. 100). Aus der Verschiedenartigkeit der Bestellung mag sich auch die Tatsache erklären, daß die Reihendarstellung nicht immer dieselben Szenen zeigt. Gewiß haben die Wünsche des Auftraggebers eine große Rolle gespielt. Doch wählte vielleicht auch manchmal der ausübende Künstler die Szenen aus im Hinblick auf die Größe des bestellten Gegenstandes.

Zurückzuführen sind die Themen immer auf Marksteine in der Geschichte des Lebens Christi bzw. auf die Bibelstellen, die darüber berichten. (Vgl. dazu Durand in Bulletin monumentale 5^e^serie, Tome 5, 43 de la Collection, 1877 S. 177.)

Ueber die Frage, welche Kirchenfeste in früher Zeit gefeiert wurden, und wie die Feier vor sich ging, unterrichtet uns am besten die Peregrinatio Sanctae Silviae Aquitanae ad loca sancta (herausg. von Gamurini, vgl. dazu Röm. Quart. Schrift I. Jhrgg. 1887 A. de Waal: Ueber die Feste des Kirchenjahres zu Jerusalem gegen Ende des IV. Jhrdts). Die hl. Pilgerin nennt unter den Festen, welche mit großen Feierlichkeiten zur Zeit ihrer Reise, in den letzten Jahrzehnten des IV. Jhrdts., in Jerusalem gefeiert wurden, die Geburt, die Darstellung im Tempel, Ostern, Himmelfahrt und Pfingsten. Gewiß gab die Feier dieser Feste auch der bildenden Kunst schon früh reiche Anregung. Jedenfalls kannte man bald einfache und erweiterte Reihendarstellungen. Die Annahme Durands, daß unsere 6 Platten aus dem Leiden des Herrn keine vollständige Komposition sein könnten, sondern daß diese mindestens 15 Platten gehabt haben müsse, ist nicht haltbar. Keine Lücke ist zwischen den einzelnen Platten spürbar, genau wie auf andern derartigen Darstellungen schließt unser Zyklus mit der Koimesis der Gottesmutter. (Vgl. Durand, der an der oben angeführten Stelle selbst sagt: „die Künstler wählten das willkürlich wie die Dichter, die das Sujet in 4, 6 oder 12 Versen darstellen".) Die Darstellungen mögen sich wohl in erster Linie nach der Höhe und Breite des zu zierenden Gegenstandes gerichtet haben. Unsere 6 Platten, nebeneinandergestellt, können aber wohl eine Altarbekleidung gebildet haben.

Nr. 1: Ἡ ΒΑΙΟΦΟΡΟΣ

Das Fest der Palmtragung

Der Einzug in Jerusalem

Höhe ca. 30 cm

Alinari 38 621

Christus reitet auf einer Eselin. Er segnet mit der Rechten, in der Linken hält er eine Rolle. Hinter ihm 2 Jünger, wohl Petrus und Johannes. Aus der Stadt zieht ihm das Volk entgegen. Eine Frau trägt ein Kind auf der Schulter. Zwei weitere Kinder streuen Zweige und breiten ihre Kleider auf dem Weg des Herrn aus. Ein viertes Kind ist auf einen Baum gestiegen und wirft von dort Zweige herab.

Die Fassung überschneidet an manchen Stellen die Platte, so besonders unten, woraus man ebenso wie aus den Spuren früherer Befestigung sieht, daß die Platten ursprünglich einen anderen Platz einnahmen.

Nach dem Bericht der hl. Silvia beginnt die Feier der Leidenszeit des Herrn mit dem πάσχα σταυρώσιμον am Palmsonntag und endigt mit dem πάσχα ἀναστάσιμον. (vgl. Kraus Realenzyklopädie II S. 565). Der Palmsonntag sah das Volk auf Golgatha, wo Gottesdienst abgehalten wurde. Ein zweiter Gottesdienst fand in der Kirche der Anastase statt, und nach einem weiteren Gottesdienst und der Verlesung des Evangeliums vom Palmsonntag zog das ganze Volk jubelnd und Palmzweige tragend zur Stadt zurück. Diese Nachricht der hl. Silvia ist umso wichtiger, da sie, wie de Waal a.a.O. sagt, die erste Nachricht über die Feier des Palmsonntages neben zwei Homilien des Epiphanius von Salamis περὶ βαΐ ist. Im Abendland läßt sich die Feier erst im VII. Jhrdt. nachweisen. Von da an wird die Baiophoros wohl auch bald in die Reihendarstellungen aufgenommen worden sein. Unter den zahlreichen Darstellungen der Folgezeit nennen wir die Elfenbeinplatten im Kaiser-Friedrich-Museum (Dalton Handbuch S. 233 Abb. 143) und im Brit. Museum (Dalton S. 26 Nr. 13), ein Mosaik im Kloster Daphni bei Athen (Dalton S. 657 Abb. 417, XI. Jhrdt.), eine Treibarbeit auf dem Buchdeckel der Marciana (dat. XII. Jhrdt.), die goldne Altartafel in Aachen (vgl. Detzel I S. 323), das Muttergottesbild und den Buchdeckel im Kloster Vatopedi auf dem Athos (beide um 1250). Von besonderem Interesse ist auch hier für uns die Darstellung der Baiophoros auf der Paulstür.

Vgl. zur Ikonographie der Baiophoros: von der Gabelentz, Die kirchliche Kunst des Mittelalters, Straßburg 1907, p. 109. G. Schäfer, Das Malerbuch vom Berge Athos, Leipzig 1855, S. 196. — Ferner zu diesen wie zu den folgenden Darstellungen die umfassenden Ausführungen in: Millet, Gabriel: Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles, Paris 1916.

Nr. 2: 'H 'ANACTACIC

Die Höllenfahrt Christi

Höhe ca. 30 cm

Alinari 38 623

Christus, zu dessen Füßen die zerbrochenen Hadestüren liegen, hält in der Linken ein doppelarmiges Kreuz, während er mit der Rechten Adam aus dem Grabe zieht. Hinter diesem neigt sich Eva dem Herrn entgegen. Auf der anderen Seite sehen wir in der üblichen Darstellung David und Salomon in königlicher Gewandung aufrecht in ihren Gräbern, hinter ihnen der Prodromos.

Bei einer späteren Restauration kam diese Platte irrtümlich vor N. 3, die Staurosis. Es hat zwar nicht den Anschein, als ob sie früher größer gewesen wäre, aber Cicognara bringt auf seiner Abbildung eine Bordüre, die aus in Kreise gestellten Kreuzchen besteht. Da jedoch Cicognaras Abbildungen sehr mangelhaft sind, wie auch Durand S. 7 schon feststellt, ist es doch fraglich, ob die Platte jemals eine solche besaß. Cicognara müßte sie dann bei einer Renovation gesehen haben.

Gabriel Millet gibt außer in dem oben genannten Werk auch schon in den Mon. Piot 1895 S. 204 ff. die Entwicklung der Anastasisdarstellungen und nennt unter den Stücken, welche in Byzanz gearbeitet wurden, auch die Anastasis auf der Pala. Es ist aber, wie wir unten sehen werden, N. 115. Millets Ausführungen folgend stellen wir nun fest:

In den frühen Psaltern liegt der gefesselte Hades zu Füßen Christi. Im XI. Jhrdt., wo die Allegorie oder der antike Einfluß allgemein aufhört, steht Christus auf den zerbrochenen Hadestüren. Anstelle der Gräber können, wenn die Szene außerhalb des Hades sich abspielt, auch Sarkophage gegeben sein. Auf frühen Darstellungen sieht man Adam und Eva allein zu beiden Seiten Christi. Später kommen David und Salomon dazu (so auf dem Email Siena und auf dem Mosaik von Hosios

Lukas). Im Miniaturbild in Pantokrator laufen Adam und Eva auf Christus zu. Adam kniet aber meist, während Christus ihn bei der Hand faßt und hinwegzieht.

Wir haben nun auf unserer Platte die Anastasis „in der Uebertragung des XII. Jhrdt. als Niederfahrt zur Hölle" (Kondakow Byz. Zell. S. 201). Zu den frühsten Darstellungen dieser Art gehört auch hier die Anastasis auf der Paulstür, die der unsrigen so ähnlich ist. Dort steht Christus auf den Sargtrümmern, zu seiner Linken die Könige und der Prodromos, zu seiner Rechten Adam, den er aus dem Grabe zieht, dahinter Eva. Auf dem Anastasismosaik in San Marco steht Christus auf dem gefesselten Hades. Hinter dem ersten Menschenpaar harren noch vier weitere Personen der Erlösung, während auf der andern Seite die beiden Könige David und Salomon stehen. In großer Aufmachung ist die Anastasis auf dem Mosaik in Torcello gegeben. (Dalton a.a.O. S. 675 Abb. 427.) Denselben Typ wie auf unserer Darstellung sehen wir auf dem Buchdeckel Siena (eine gute farbige Abb. bei Labarte II. Aufl., III. Bd., 1875 Pl. LXI. Der Deckel mit der Hs aus dem XI. Jhrdt. wurde lt. Tradition 1359 in Constantinopel erworben. Die Emails des Deckels sind aber nicht X. Jhrdt., wie Labarte meint, sondern wie Kondakow a.a.O. S. 201 ff. ganz richtig sagt, ungleichwertig und gehören zum großen Teil dem XI. oder XII. Jhrdt. an.) Die Anastasis dort zeigt Christus nach rechts eilend mit dem erhobenen Doppelkreuz. Er zieht Adam aus dem Grabe, hinter dem sich Eva ihm entgegenneigt, während auf der andern Seite eine alte und eine junge Figur der Auferstehung harren. Man glaubt hier eher einen König und eine Königin zu sehen, als die beiden Könige David und Salomon. Eine ungefähre Datierung bekommen wir dadurch, daß, wie Millet a.a.O. S. 212 angibt, nach 1037 auf allen Anastasisdarstellungen auch der Prodromos erscheint, der hier fehlt; also liegt die Anastasis Siena vor 1037. Das gibt uns gleichzeitig auch den ersten Beweis, daß unsere Platten Nr. 1—7 nicht aus dem X. Jhrdt. stammen können. Sie wären nach diesem Merkmal frühstens für die Mitte des XI. Jhrdts. anzusetzen.

Besonders schön ist auf Nr. 2 die reiche Ausstattung der Sarkophage mit Kreuzchenornament. Dieses zählt ja zum eisernen Bestand der Zellenschmelzkünstler aller Jahrhunderte. Wir finden es auf dem inneren Rahmen der Staurothek Limburg in unglaublicher Feinheit, ebenso auf den Reiter-

medaillons der Pala Nr. 153, 154 und 158. Hier auf Nr. 2 ist es wesentlich größer, aber immer noch ausdrucksvoll in Zeichnung und Farbe.

Schließlich muß noch auf einen technischen Irrtum hingewiesen werden, der Durand unterlaufen ist, wenn er S. 12 a.a.O. glaubt, an unserer vorliegenden Platte sowie an den andern großen Platten Champlevé-Arbeit gesehen zu haben. Von Champlevé-Arbeit kann hier keine Rede sein; denn dazu müßte die Platte bei ihrer Größe mindestens 1,5 mm Dicke haben. Daß dies nicht der Fall ist, zeigen am besten die hart mitgenommenen Stellen des Metalls. Genau angeben könnte man den Arbeitsvorgang nur, wenn es möglich wäre, die Rückseite der Platten zu sehen. Es gibt aber zwei auch den Byzantinern bekannte Arbeitsweisen, größere Platten für einen Schmelz vorzubereiten, ohne daß man dabei Metall aussticht. Zunächst das Treibverfahren, oder in der modernen Goldschmiedesprache ausgedrückt: das Setzverfahren. Hierbei kann jede beliebig große Fläche mittels Punzen tiefer „gesetzt" werden. Man könnte annehmen, daß dieses Verfahren bei den Sarkophagen der Anastasis-Platte in Anwendung kam. Die zweite Möglichkeit besteht darin, daß man beim Ausschneiden großer Flächen und Figuren im Umriß derartige Stellen wie hier an den Sarkophagen nicht ebenfalls vollkommen entfernt, sondern nur einzelne Teile, sodaß immer noch eine Verbindung des Trennungsstreifens mit der Gesamtplatte übrig bleibt. Die Platte wird dann durch Auflötung des schmalen Golddrahtes wie kleinere Stücke weitergearbeitet. Welche von diesen beiden Möglichkeiten der byzantinische Goldschmied anwandte, ließe sich wie gesagt nur bei einer Prüfung der Rückseite feststellen. Sicher ist aber 1) daß hier keine Champlevé-Arbeit vorliegt und 2) daß beide genannte Möglichkeiten dem Emailleur die Gewähr boten, daß das Metall sich beim Brande nicht allzusehr verzog, weil immer noch größere Stücke des Metalls in unmittelbarem Zusammenhang stehen.

Die Beobachtung Durands ist aber für uns insofern wertvoll, als es sich hier tatsächlich nicht mehr um eine reine Zellenschmelzlösung handelt. Das Bestreben der späteren byzantinischen Künstler, möglichst große Stücke zu schaffen, zwingt sie gleichzeitig, von der Feinheit der Zellenschmelztechnik, deren Hauptstärke doch auf Darstellungen kleinen,

ja kleinsten Formats beruht, abzugehen und sich mit den Forderungen der Technik, wie sie ein Stück von solchem Ausmaß stellt, auseinanderzusetzen.

Vgl. hierzu auch Nr. 170—180.

Nr. 3: 'H CTAVPΩCIC

Höhe ca. 30 cm

Alinari 38 620

Christus, die Augen halb geöffnet, steht auf einem Suppedaneum am Kreuz. Die Arme sind gebeugt, die rechte Hüfte ist ausgeschwungen. Aus seiner Seite quillt ein Blutstrahl (wie auf Nr. 114); aus den Wundmalen an den Händen läuft ebenfalls Blut. Zu Häupten des Gekreuzigten die Inschrift $\overline{IC}$ $\overline{XC}$ und 2 Engelsbüsten in klagender Gebärde. Zur Rechten Christi sieht man die Muttergottes mit 2 weiteren Frauen, klagend, auf der andern Seite Johannes und Longinus. Ungefähr in Augenhöhe zieht sich als oberer Rand der angedeuteten Stadt ein Band in Kreuzchenornamentik. Zwischen die einzelnen Gruppen sind gleichsam als Füllornamentik die Fenster der Stadt verteilt. Am Fuß des Kreuzes ist ein Erdhügel mit dem Kopfe Adams, der hier im Profil gegeben ist.

Besonders schön und reich sind bei Christus, Maria, Johannes und Longinus die Nimben gezeichnet. Ferner ist zu beachten, wie die Gewandzipfel der klagenden Engel in Schwalbenschwänzen endigen, ähnlich wie bei Nr. 2 der Mantel Christi — nach Kondakow ein Zeichen „nachahmender Manier".

Nach dem Malerbuch vom Berge Athos „hält Johannes seine Hand an die Wange; Longinus hält sie erhoben und preist Gott'. (Vgl. dazu N.A. Bees in Texte und Forschungen &. S. 27.) Das Malerbuch wurde im XVIII. Jhrdt. von einem Mönche Dionysius aus Phurna geschrieben. Seine ersten Quellen liegen nur ungefähr 200 Jahre früher. Man sieht aber daraus, daß sich bis ins XVI. Jahrhundert die von den Byzantinern überkommene Darstellungsweise erhalten hat. Nach Charles de Linas (Émaillerie byzantine de la collection Swenigorodskoi in Revue de l' art chrét. 1885 S. 12) ist unsere Kreuzigung hier die jüngere von den beiden Pala-Kreuzigungen, weil Longinus, der die Göttlichkeit des Erlösers proklamiert, und 2 weitere Figuren auf der Platte zu sehen sind. (Linas muß sich übrigens versehen haben; denn es ist nicht ein „bärtiger Mann und eine

Frau", sondern es sind 2 Frauen hinter Maria zu sehen. Gerade an dieser verwechselten Figur ist aber besonders auffällig, daß das Gesicht direkt im Profil gezeichnet ist, was sonst an der ganzen Pala nicht vorkommt. Es gibt wohl Dreiviertelprofil, aber niemals ganzes Profil.)

Wiederum ist es die Paulstür, die mit ihrer Darstellung des Kreuzestodes Christi unserm Stück am nächsten steht. Die Szene spielt sich dort auf offener Straße zwischen 2 Häusern ab, während der Berg nur summarisch angedeutet ist. (Vgl. Luttor a.a.O. S. 322.) Auf der Holztür von S. Sabina geht die Kreuzigung sogar vor einer dreischiffigen Basilika vor sich, während ein getriebener Buchdeckel der Marciana, für den vielleicht unsere Darstellung als Vorbild gedient hat, die Andeutung der Stadt ebenso wie bei uns zeigt.

Entscheidend für die Datierung einer byzantinischen Kreuzigungsszene ist aber immer die Darstellung des Christus. Wir erwähnten S. 11 schon, daß die Aufnahme der Kreuzigung in die Bilderzyklen sich nur langsam vollzog, da man in früher Zeit „immer nur den siegreichen, immer lebenden, jugendlichen Christustyp" hatte. Und als endlich die griechische Kunst es wagte, den Herrn am Kreuz darzustellen, geschah es noch lange Zeit mehr in Form einer symbolischen Andeutung, als in geschichtlich-realistischer Weise. Luttor glaubt, daß die „Wiedergewinnung des Kreuzes durch den Kaiser Heraklius zur geschichtlichen Darstellung der Kreuzigung wesentlich beitrug". Die byz. Kunst bildet Christus im 10. Jhrdt. noch in langem Colobium aufrecht vor dem Kreuz, mit ausgestreckten Armen, ab. Und mit Recht weist Durand S. 8 gegen Labarte darauf hin, daß unsere Platte, die Christus nur mit einem langen Lendentuch bekleidet und mit gekrümmtem und einwärts gebogenem Körper zeigt, nicht aus dem X. Jhrdt. stammen kann. (Vgl. auch Dur. Trésor S. 44 Anm. 1.)

Wir müssen hier noch auf eine Kreuzigung in Zellenschmelz hinweisen, die der unsrigen in der Gruppenverteilung ähnelt. Es handelt sich um ein Tafelreliquiar der Sammlung Stroganoff (veröffentlicht von G. Schlumberger in Mon. Piot I 1894 S. 99 ff. und Abb. Pl. XIII und XIV). Christus mit hagerem Leib steht gebeugt, mit langem Lendentuch auf dem Suppedaneum. Zu seiner Rechten 2 hlge. Frauen, links Johannes und Longinus, oben je 2 Engelsbüsten. Diese Darstellung zeigt eine auffallende Verwandtschaft mit der Kreuzi-

gungstafel in der Reichen Kapelle, worauf auch Schlumberger a.a.O. S. 103 schon hingewiesen hat. Er datiert die beiden Stücke in das Ende des X. oder den Anfang des XI. Jhrdts. Wenn unsere Nr. 3 auch sicher jünger ist, so zeigt die Gegenüberstellung doch, daß auch schon kurz nach 1000 eine Gruppierung, wie wir sie hier wiederfinden, üblich war.

Eine vorzügliche Literaturangabe zur Kreuzigung findet sich bei Bees a.a.O. S. 26 Anm. 4 und bei Millet, Recherches p. 406 ff.

Nr. 4: ERZENGEL MICHAEL

Höhe 44 cm

Alinari 38 617 und 38 618

Abb. sehr oft, gut bei Du-Sommerard Pl. XXXII.

Der hl. Erzengel, das Abbild der göttlichen Weisheit, stehend, in prächtigem Gewand und mit roten Schuhen, ein Labarum in der Linken, auf dem dreimal das Wort ἅγιος zu lesen ist. Die Rechte, die übrigens auch früher schon golden war und nicht emailliert, ist heute plastisch aufgesetzt und hält eine riesige Perle.

Die Platte ist in Form eines griechischen Kreuzes gefaßt. Zu beiden Seiten des Engels, auf derselben Platte, sind zwei Cherubim dargestellt.

Die Farben sind folgende: das Gewand des Engels ist dunkelblau, der Rand desselben grün-transparent. Sein Obergewand, das er über den linken Arm nimmt, ist am Saum ziegelrot. Ebenfalls rot ist das Labarum, mit blauer und grüner Innenzeichnung. Die Flügel des Michael sind grünlich-blau.

(Zur ikonographischen Bedeutung des Michaelsbildes vgl. Barbier de Montault in Revue de l' art chrét. 1889: La Pala d' oro de Saint Marc de Venise.)

Hier ist nun, was wir bei den Sarkophagen der Anastasis in technischer Hinsicht sagten, bei den Flügeln Michaels in vollster Deutlichkeit zu sehen. Wir sind hier sogar nicht einmal in der Verlegenheit, 2 technische Entstehungsmöglichkeiten annehmen zu können. Denn die Linienführung zeigt nicht nur klar, daß kein Stichel hier am Werke war, sondern man sieht sogar deutlich, daß sie mit einem Punzen gezogen wurde. Gerade für solche technischen Aufschlüsse ist eine gute Photographie oft lehrreicher als der Eindruck am Original; denn dort ist das Auge geblendet und abgelenkt von dem

Reichtum der Farben und dem Glanz des Goldes. Die Photographie aber offenbart die technischen Feinheiten restlos. — Wir sehen deutlich, daß der Künstler das Setzverfahren auch am Gewand angewendet hat; denn nur so konnte er in diesem Fall die großen Metallflächen bekommen. Hier erkennt man aber auch, daß er gezwungen war, diese Technik anzuwenden: im andern Falle, wo die Platte nur teilweise ausgeschnitten wird, wäre, um die breiten beim Ausschneiden stehen gebliebenen Metallstreifen mit der von hinten dagegengesetzten Platte zu verbinden, eine Menge Lot erforderlich gewesen. Die Lotfuge aber muß genau mit dem Kontur der Zeichnung abschließen, sonst bilden sich zwischen den zu lötenden Platten Luftblasen, die dann beim Brennen des Emails an die Oberfläche kommen. Zuviel Lot schadet auf der andern Seite aber auch wieder. Es muß überhaupt darauf geachtet werden, daß die Zelle an allen Stellen möglichst gleichmäßig tief ist, wenn das Email keine Sprünge bekommen soll. Man kann sich leicht vorstellen, daß der Emailleur anstelle dieses zweiten, außerordentlich schwierigen und riskanten Verfahrens lieber die bedeutend einfachere Art des Setzens gewählt hat. In die so geschaffene Zelle konnte man dann, wie auch aus der Alinariphotographie 38 618 klar hervorgeht, die kleinen Stege bequem einlegen.

Bedenklich sind vom technischen Standpunkt aus lediglich Gesicht und Hände des Engels. Der Fleischton ist rosa, ähnlich wie auf dem Buchdeckel im Tesoro. Die linke Hand, die fast denselben Fleischton zeigt, ist mit dem Stück des Labarums, welches durch sie hindurchgeht, erst später ergänzt worden, vermutlich zu derselben Zeit, als man die plastische Rechte mit der Perle auf die untere (goldene) Hand aufsetzte.

Der Engel ist hier in feierlicher Gewandung gegeben und hat rote Schuhe an. Durand, Trésor S. 26 Anm. 2 nimmt an, daß die Engel, wenn sie bei Gott sind, Schuhe anhaben, wenn sie aber auf Mission sind, barfuß gehen. Das stimmt aber nicht ganz. Denn, wie wir unten auf Nr. 109 sehen, hat der Verkündigungsengel Schuhe an, wogegen der Engel am leeren Grab Nr. 116 wieder barfuß ist. — Kaiserliche Gewänder finden wir auf Engeldarstellungen vielfach. Beherrschend stehen sie mit Kugel und Labarum zuseiten der Anastasis auf dem Mosaik der Westseite in Torcello und zuseiten des thronenden Erlösers auf den Mosaiken der Seitenapsis ebendort (vgl.

Dalton S. 675 Fig. 427 und S. 403 Fig. 236). In wundervoller Farbengebung und minutiöser Zeichnung sieht man sie auf der Staurothek Limburg, etwas gröber auf dem Buchdeckel Siena. Riesengroß sind sie auf der Michaels- und Gabrielsikone in Dschumati. (Vgl. Kondakow Byz. Zell. S. 165 Abb. 45, ferner Kondakow: Beschreibung der Denkmäler des Altertums einiger Kirchen und Klöster Georgiens, Petersburg 1890 S. 109 ff. Abb. 52, ferner die Beschreibung bei Bakradse Arch. Reise durch Ghurien und Adtscharien, Petersburg 1878 S. 261, 262, 268. Die einzelnen Teile dieser Ikone, die über 1 m hoch war, sind in verschiedenen Besitz übergegangen. Viele Stücke sind ins Kloster Chemokmedi gekommen; die Medaillons des Rahmens, einst die Glanzpunkte der Sammlung Swenigorodskoi, sind heute bei Pierpont Morgan, New York.) Die Ikone repräsentiert nach Kondakow S. 167 „die Rückkehr der byzantinischen Kunst von der äußersten Grenze der Miniatur zur monumentalen Malerei, die ums XIII. und XIV. Jhrdt. die Originale für die beginnende Kunst Italiens schuf". Die Gesichter der Engel zeigen eine große Aehnlichkeit mit Nr. 40—47, die, wie wir unten sehen werden, mit der Mitra Stockholm verwandt sind.

Gebieterisch wirken auch die Erzengel auf dem Muttergottesbild in Chachuli (vgl. Kond. Grusien S. 12 ff., die Abb. des Gabriel S. 14 Nr. 31). Sie scheinen den Limburger Erzengeln sehr nahe zu stehen. Namentlich aber die oberen Engel — man sieht Michael und Gabriel je zweimal — erinnern stark an unsern Michael Nr. 4. Etwas nach der Mitte hingedreht, wohin auch ihr Blick geht, halten sie in der einen Hand das Labarum, während sie mit der andern auf das Mittelbild weisen. Man kann gut verstehen, daß diese ganz übereinstimmende Haltung — denn unser Michael zeigte ja ehemals mit der Rechten ebenfalls nach der Mitte — Durand (S. 7) und Veludo (S. 11) veranlaßt haben, anzunehmen, daß Nr. 4 früher zur Rechten eines Erlöserbildes stand. Auch Dalton a.a.O. S. 512 scheint sich dieser Meinung anzuschließen, wenn er glaubt, daß die Platte wegen der auf Ikonostasen in griechischen Kirchen genauso wiederkehrenden Ordnung von einem Ikonostas in Konstantinopel stamme. Kondakow bezeichnet diese Hypothese als unhaltbar. Doch wäre es dann unverständlich, weshalb der Engel leicht zur Seite gewandt steht und nach der Mitte deutet.

Diese Platte hat wegen ihrer Größe und ihrer repraesentativen Erscheinung viel Bewunderung, aber auch mindestens ebensoviel Kritik gefunden. Tatsächlich ist es auch schwer, zu glauben, daß eine Platte von dieser Größe aus dem X.Jhrdt. stammen soll. Und auch die wenigen Stellen, die einen Vergleich mit andern Zellenschmelzen ermöglichen, genügen nicht, um das Stück zeitlich einzureihen. Die in Spiralen gedrehten Locken finden wir auf dem Medaillon Nr. 49 bei der Engelreihe Nr. 123—128, 134—139 und im Tesoro auf dem stehenden Michaelsbilde. Aber, wie wir im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit noch sehen werden, kann es sich bei solchen scheinbar ausschlaggebenden Merkmalen um eine durch jahrhundertelange Uebung geheiligte Darstellungsweise handeln — und eine Datierung danach vorzunehmen, ist unmöglich. Umso schwieriger wird der Fall, wenn der Dargestellte von einer überragenden Bedeutung im ganzen Leben der Kirche ist. Denn hier hält sich der traditionelle Typ begreiflicherweise noch viel länger als bei kleinen Heiligenmedaillons.

Auch der genau wie das Gewand gearbeitete Nimbus hilft hier nicht viel weiter. In der ornamentalen Lösung glaubt man eine Aehnlichkeit mit den Ornamentbändern Nr. 170—180 zu sehen. Berücksichtigt man nun noch die schematische Gesichtszeichnung, so hat man im allgemeinen den Eindruck, daß hier zwar ein großer Könner am Werk war, daß aber andrerseits die Blütezeit der byzantinischen Schmelzkunst schon weit hinter uns liegt.

Diese Beobachtung wird auch nicht gemildert, wenn man die beiden Cherubim zu beiden Seiten des Engels, die zweifellos gleichzeitig mit diesem sind, dazu nimmt. In einer andern Fassung, als Tetramorph, finden wir die Symbole auf Nr. 131 als Seitenstücke der Hetimasie.

Die Farben sind Dunkelblau, Türkis und ein schmutziges Gelb. Man erkennt den großen zeitlichen Abstand von derselben Darstellung (ἐξουσίαι) auf der Staurothek Limburg und dem Buchdeckel in Siena; wir verlassen also diese Platte mit der Feststellung, daß es sich trotz feiner Details und guter Farben (wenigstens bei Michael) um ein Stück handelt, das nicht von den 6 andern Platten des Architravs getrennt zu werden braucht.

N. 5: Ἡ ΑΝΑΛΗΨΙC

Die Himmelfahrt Christi

Höhe ca. 30 cm

Alinari 38, 619

Christus mit der Rechten segnend, in der Linken eine Rolle, wird von zwei Engeln in einer Mandorla gen Himmel getragen. Unten die Muttergottes als Orantin, auf einem Fußkissen stehend, inmitten von 12 Aposteln, die in höchster Erregung auf den Heiland zeigen. Unmittelbar bei Maria stehen zwei Engel, die kenntlich sind an ihrem Haarband und an dem kleinen Stück Flügel, das an der einen Schulter sichtbar wird. Ihre Anwesenheit erklärt sich nach Apostelgesch. Cap. I, 10—12.

Unter den Aposteln erkennt man Petrus an der Rolle und dem weißen Lockenhaar, Paulus an dem langen, von schwarzem Haar umrahmten Kopf mit einem Buch in der Hand. Die bergige Landschaft ist angedeutet durch eine geschwungene Ornamentlinie, auf der Bäume stehen.

Von den zahlreichen Analepsis-Darstellungen interessiert uns vor allem die auf der Paulstür. Wie Luttor a.a.O. S. 323 sagt, wurde diese Szene früher oft für Mariae Himmelfahrt angesehen, also in dem Sinn, als ob Christus vom Himmel aus seine göttliche Mutter in Empfang nähme.

Die Platte Nr. 5 zeigt besonders gut das Schema der Stegbildung: Große Gewandkomplexe werden zusammengefaßt durch eine gleichlaufende Anzahl von Stegen, die wieder von einer dickeren Trennungslinie umgeben sind. Mit besonderer Vorliebe wird jetzt die Stelle des Knies unter dem Gewand durch eine Spirale angedeutet, die es ermöglicht, die Anatomie des Körpers wenigstens an den Hauptpunkten zu betonen. Daneben sieht man auch Falten, die sich überschneiden; namentlich dann, wenn schon eine größere Fläche gleichlaufender Stege vorhanden ist, kommen sie in Anwendung, um so einen stärkeren Kontrast zu geben.

Nr. 6: Ἡ ΠΕΝΤΗΚΟCΤΗ

Pfingsten

Höhe ca. 30 cm

Alinari 38 624

Die 12 Apostel sind in einem Raum versammelt. Sie sitzen auf Sesseln, in der Mitte Petrus mit der Rolle und Paulus mit

dem Buch. Die Ausgießung des hl. Geistes wird angedeutet durch 12 aus einer Wolke kommende Strahlen, die aber nicht bis zu den Häuptern der Apostel reichen, wie wir das auf der entsprechenden Platte Nr. 119 sehen. — Vor der in Kreuzchenornament gegebenen Arkade, stehen ein schwarzer und ein weißer König im Gespräch (Veludo a.a.O. S. 14 sagt: einer hat kaiserliches Gewand und Krone, der andere eine spitze Mütze. Durand meint: ein Kaiser mit einem seiner Untertanen). Wenn auch die Auslegung der Figuren verschieden ist, so handelt es sich doch immer um denselben Gedanken, der zum Ausdruck gebracht werden soll: es sind die Personifikationen der Völker, welche die Apostel bekehren werden. Die frühere byzantische Kunst drückt diesen Gedanken durch einen alten Mann, den Kosmos, aus, dessen Anwesenheit sich nach Joël 2, 1 erklärt.

Detzel I S. 486 zählt die Pfingstdarstellung der Pala d'oro zu den zweitältesten Darstellungen dieses Festes überhaupt. Er sagt zwar nicht, ob er Nr. 5 oder Nr. 119 meint; doch ist letzteres anzunehmen, da sich die Stellen, wo er die Pala zitiert, meist auf das Leben Christi Nr. 109—119 beziehen.

Nr. 7: 'H KOIMHCIC THC ΘKOV

Der Tod der Gottesmutter

Die Himmelfahrt Mariae

Höhe ca 30 cm

Alimari 38 622

Maria, auf einem reich verzierten Lager ausgestreckt, die Hände über der Brust gekreuzt, ist umgeben von 12 Aposteln und den Bischöfen Dionysius, dem Areopagit. Hierotheus und Thimotheus (vgl. Malerbuch S. 278). Zu Häupten Mariae steht Petrus mit dem Rauchfaß; über ihre Füße geneigt ist Paulus. Hinter dem Lager hoch aufgerichtet Christus mit der Seele der Gottesmutter in Gestalt eines Wickelkindes auf dem Arm. Rechts und links im Hintergrund Häusermotive, in den Lüften zwei schwebende Engel. Ueber dem Schriftband das Firmamentum mit Sternen.

Eitelberger S. 244 sagt irrtümlich: vom Himmel her kommen vier Engel in schwebender Bewegung. — Durand S. 8 und Veludo S. 14 betonen, daß es sich hier um eine spezifisch-griechische Auffassung der Aufnahme Mariae in den Himmel handelt (vgl. auch Detzel I S. 512 u. Künstle I S. 564).

Von den zahlreichen byz. Denkmälern, welche dieses Thema behandeln, nennen wir das Mosaik der Kirche della Martorana, früher Sta. Maria dell'Amiraglio in Palermo (XII. Jhdt., Abb. bei Künstle I S. 565), das Mosaik der Klosterkirche Daphni bei Athen (um 1100, byz. — Vgl. Dalton a.a.O. S. 665 Fig. 421), eine HS im Brit. Museum aus dem XII. Jhrdt. (Dalton S. 265 Fig. 161) und eine Wandmalerei in der Kirche Peribleptos-Mistra (Dalton S. 294 Abb. 180).

Und nun noch ein Wort zu den Schriftplättchen der Nr. 1, 2, 3, 5, 6, 7: Hier bei Nr. 7 sieht man deutlich, daß das Email nicht unmittelbar an die Hauptplatte stößt, sondern daß noch ein Draht um das blaue Grundemail herumläuft. Man könnte dadurch fast auf den Gedanken kommen, daß das Schriftplättchen für sich gearbeitet und dann von hinten in die Hauptplatte eingesetzt sei. Dieselbe Beobachtung kann man auch auf Nr. 5 und 6 machen, während bei Nr. 1, 2 und 3 das Email bis an den Rand der geschaffenen Zelle herankommt.

Der Erhaltungszustand der Platten ist keineswegs gut (Bock, Mitt. der K.K. Centralkommission 1861 meint, sie seien „äußerst gut erhalten"). Und Veludo verweist mit Recht darauf, daß dieser schlechte Erhaltungszustand der Platten dazu verleitet habe, ihnen ein weit höheres Alter zuzusprechen, als sie tatsächlich haben. Man erkennt aber bei genauerem Zusehen auch sofort, daß es nicht die gewaltsame Entfernung der Platten von ihrem ursprünglichen Standort allein ist, die ihnen im Aussehen schadet. Die Zeichnung im allgemeinen ist zwar sehr gut und die Aufgabe auch in dekorativer Hinsicht gelöst. Aber trotzdem verraten die schematisch gelegten Stege und das schlechte Email, daß der Glanzpunkt der byzantinischen Schmelzkunst längst überschritten ist. Die Farben des meist porösen Emails sind fast alle opak.

Zusammenfassung für Nr. 1—7.

Während man nun früher, namentlich unter dem Einfluß Labartes, die Platten wegen ihrer „vorzüglichen Technik" und der für Zellenschmelze außergewöhnlichen Größe für einen Bestandteil des Orseolo-Antependiums von 976 ansah, neigt seit Durand die Forschung dazu, in ihnen venezianische Beutestücke aus dem Jahre 1204 zu sehen. Auch Kondakow vermutet, daß sie einen Ikonostas-Architrav einer byz. Kirche geziert haben könnten. (Dalton S. 512 schließt sich ihm an.)

— Somit wäre nur noch die Frage offen, von welchem großen Schmelzwerk in Byzanz sie geraubt wurden. Nach Durand, dessen Meinung gestützt ist auf zwei Stellen bei Sansovino (Venezia descritta 1518 liber I cap. XXXVII und XXXVI) und Stringa (Chiesa di San Marco di Venezia 1680 p. 176, würden sie aus der Hagia Sophia stammen. Veludo kommt einen Schritt weiter, indem er den Besuch des byzantinischen Kaisers in Venedig im Jahre 1438 in Erinnerung bringt. Dieser konnte, vor die Pala d'oro geführt, auch genaue Angaben über die Herkunft der geraubten Platten machen: , , . . . und obwohl man uns sagte, daß diese Bilder von der hl. Metropolitankirche (= Hagia Sophia) stammten, haben wir nichtsdestoweniger genau erkannt, . . daß sie dem Kloster des Pantokrator angehörten". So lautet die Stelle in der Geschichte des Florentiner Conzils von Sguropulos (Sect. IV, Cap. XVI). Veludo bezieht diese Nachricht nicht nur auf die Comnenen-Platten, sondern auch auf Nr. 1—7. Dazu liegt aber kein zwingender Grund vor; denn, wenn wir die Quellen über den Zustand des Altars in der Hagia Sophia bei der Plünderung im Jahre 1204 befragen, so bekommen wir als Antwort, daß der „Opfertisch . . . zerschnitten und unter die Plünderer verteilt" worden sei. (Vgl. Unger Byz. Quellen II S. 62). Lassen wir es dahingestellt, ob die Platten aus der Hagia Sophia oder aus dem Pantokratorkloster stammen, soviel dürfen wir als sicher annehmen, daß sie entweder als Ikonostasbilder oder als Altarverkleidung in einer Kirche in Konstatinopel bis zum Jahre 1204 zu sehen waren. Um Stücke aus dem X. Jhrdt., wie Labarte annahm, handelt es sich bestimmt nicht. Das hat uns auch die Beschaffenheit der Platten in technischer Beziehung gezeigt.

Wann aber mögen sie tatsächlich entstanden sein? Die Quellen berichten uns wohl von beständigen Erneuerungen des Altars der Hagia Sophia; aber ein genaues Datum finden wir für unsere Platten nicht. Aus ikonographischen Anzeichen konnten wir entnehmen, daß sie keineswegs vor 1050 liegen können. Auf Grund des technischen Befundes wissen wir aber auch, daß sie nach 1100 liegen müssen. Auf der andern Seite zeigen sie auch noch nicht in so starkem Maße die Kennzeichen des Verfalls, daß sie nach der Mitte des XII. Jhdts. datiert werden müßten. Es wird also als Entstehungszeit ungefähr 1125 in Betracht kommen.

Wir verweisen zum Schlusse dieses Kapitels noch auf die Aehnlichkeit in der Steglage, die zwischen unsern Platten und den Medaillons Nr. 40—47 besteht, die ihrerseits wieder mit den Schmelzen an der Mitra Stockholm verwandt sind.

Die 84 Medaillons der Pala

Dieser Abschnitt behandelt in 14 Gruppen die 84 Medaillons der Pala. In den meisten Besprechungen sind sie nur summarisch genannt. Durand ist der erste und einzige, der sich bemüht hat, sie aufzuzählen. Aber auch seine Angaben sind nicht vollständig, manchmal sogar irreführend. Veludo erwähnt sie nur ganz kurz, und Kondakow sagt allgemein, daß sie zum größten Teil dem 10. Jhdt. angehören. Barbier de Montault (Revue de l'art chrétien 1889) nennt nur die Medaillons um den Erzengel Michel Nr. 4 und stellt fest, daß der Typ ziemlich einförmig und unveränderlich sei. Er glaubt weiter, daß der venezianische Goldschmied ihre hierarchische Bedeutung nicht kannte und sie, die durch den lateinischen Raub in seine Hände gelangt waren, lediglich nach ihrer Farbe zusammengestellt habe; das stimmt aber nicht ganz; denn viele zeigen doch eine innere Verwandtschaft zu einander. Daraus ergeben sich gewisse Gruppen, deren Stücke man als zeitgleich oder schulgleich zusammenbringen kann. Die Aufzählung der Gruppen erfolgt hier in der ungefähren Reihenfolge ihrer Entstehungszeit.

ERSTE GRUPPE:

Nr. 27: hl. Elesab (= Elisabeth)
Nr. 38: hl. Anna
Nr. 31: Muttergottes
Nr. 34: Christus
Nr. 36: hl. Kosmas
Nr. 152: Erzengel Michael
Nr. 25: Erzengel Michael
Nr. 169: Erzengel Michael

Nr. 27 hl. Elisabeth

Die Heilige in Orantenstellung, nach links blickend. (Dur. a.a.O. S. 11 sagt irrtümlich: La Sainte Vierge). Die Schreibweise H für I ist ein Zeichen der nachklassischen Zeit (vergl. Rosenberg, Zellenschmelz III, S. 34.)

Trotz der starken Lädierung erkennt man an der ungemein feinen Zeichnung, an der sparsamen Verwendung der Stege und an den Farben, daß das Stück seine Parallelen nur unter den besten Erzeugnissen der byzantinischen Schmelzkunst suchen kann. Man wird erinnert an die Staurothek Limburg und an den frühen Buchdeckel der Marciana, den Molinier ins 10.—11. Jhrdt. setzt. Der feine bräunliche Fleischton erlaubt uns, das Medaillon ins beginnende 10. Jhdt. zu setzen; sagen wir: u m 9 0 0.

Nr. 38: hl. Anna

Die Heilige ebenfalls in Orantenstellung.

Dieses Stück ist dem vorhergehenden auffallend ähnlich, sowohl im Gesamteindruck wie in einzelnen Zügen, etwa der minutiösen Gesichtsbildung, der gleichen Handstellung und der gleichen Lage der Mantelfalten. Wir finden die Heilige wieder auf dem 1. Buchdeckel der Marciana und zwar ebenfalls als Gegenstück zur hl. Elisabeth. Auf dem Buchdeckel hat die Heilige einen roten Mantel an, wie er auch auf den Schmelzen der Pala bisweilen vorkommt (vgl. Nr. 29 Sisinnios).

Zeitlich ist das Medaillon mit Nr. 27 gleichzusetzen.

Nr. 31: Muttergottes

Maria Orans in seitlicher Stellung. Die Farben sind: dunkelblau für das Gewand und türkis für den Nimbus. Der Fleischton ist sehr gut.

Die seitliche Stellung der Gottesmutter ließe darauf schließen, daß noch ein dazugehöriges Prodromosplättchen sowie ein Christusplättchen vorhanden sein muß, daß also Maria, der Prodromos und Christus zusammen eine sog. D E E - S I S bildeten. Und tatsächlich findet man es auf der Sammeltafel im Tesoro von San Marco. (Vgl. Nr. 34 Christ.) Dieses Plättchen ist wie kaum ein zweites in Venedig für technische Studien geeignet. Man erkennt an den ausgebrochenen Stellen des Emails — Haar, Bart, Nimbus, rechte Hand — deutlich den Arbeitsvorgang bei der Schmelzmalerei, wie ihn uns der Mönch Theophilos im 12. Jhrdt. beschreibt. Das Gewand des Täufers zeigt dieselben Farben wie auf der Limburger Staurothek. Der Fleischton ist sehr schön dunkelbraun. (Vgl. hierzu auch die seitlichgestellte Maria Orans auf dem Rücken des

Buchdeckels der Stadtbibliothek Siena, die mit den großen runden Augen an die Medaillons des Nikephoros-Phokas-Reliquiars (963—969) im Kloster Lawra auf dem Athos erinnert. Sie gehört aber auch zu dem schräg darunter befindlichen Medaillon, welches ebenfalls die Maria Orans darstellt, aber en face. Diese ist dann wieder mit der Mitra Skala-Stockholm verwandt.)

Nr. 34: Christus

Christus mit der Rechten, Mittelfinger, Ringfinger und Daumen zusammenlegend, hält in der Linken das Buch. Das Medaillon stimmt mit Nr. 31 sowohl in der feinen Zeichnung als in der Größe überein. Rechnen wir hierzu noch das der Maria Nr. 31 entsprechende Prodromosplättchen auf der Sammeltafel, so erkennen wir in Nr. 34 das letzte noch fehlende Stück zu der vermuteten Deesis. Man könnte vielleicht annehmen, daß sie mit den andern 4 Medaillons dieser Größe, welche auch dieselben Spuren früherer Befestigung zeigen, zusammen einen Buchdeckel zierte.

Nr. 36: hl. Kosmas

Dieses Medaillon gehört der Größe nach zu Nr. 31 und Nr. 34. Das Medaillon Nr. 40, das den Bruder unseres Heiligen zeigt, kommt für einen Vergleich nicht in Betracht, da es sich einer ganz andern Gruppe anschließt.

Wie Damian wird auch Kosmas meist jung und bartlos und mit einem chirurgischen Besteck in der Hand dargestellt. Er zeigt hier eine ganz auffallende Gesichtsbildung: der Kopf ist fast oval, die ihn umgebende Haarlinie, auch der Bart, ist sehr schmal; hierdurch erscheint das Gesicht besonders breit.

Die naheliegende Vermutung, daß unserm Kosmas ein Damian entsprochen habe, wird bestätigt durch eine Medaillon auf der Sammeltafel im Tesoro, das den hl. Damian zeigt. Die Kopfbildung und der Nimbus sind genau so wie hier bei Kosmas. Kosmas blickt nach links, Damian nach rechts; wir sehen also deutlich, daß sie ehedem rechts und links von einem andern Bilde standen, wahrscheinlich einer $\overline{\text{MP}}$ $\overline{\Theta\text{V}}$, als deren Begleiter sie gern abgebildet werden, (Vgl. Detzel, Christl. Ikongr. II, S. 278.)

Vom technischen Standpunkt aus ist bei Kosmas 36 noch die Linie zu bemerken, die das Gesicht innen begrenzt: sie ist nur ganz leicht an den Schläfen eingezogen und knickt an den Mundwinkeln fast rechtwinklig um, um die Schnurrbartlinie zu bilden. Die stark bewegte Form, wie sie der Mundwinkel sonst bei bärtigen Personen zeigt, ist hier nicht zu finden. Dagegen sieht man sie auf einem Kosmas-Med. der Sammeltafel, welches aber auch sonst vollkommen von unsrer Nr. 36 abweicht. Die Farbengebung läßt orientalischen Einfluß spürbar werden und erinnert hierdurch an die Rüstungsheiligen auf dem Bilde des stehenden Michael im Tesoro: das Gewand mit Herzchen ist außen gelb auf hellem Türkisgrund, in der Mitte dunkelblau, von dem sich die Rolle transparentrot abhebt.

Auch in der Zeichnung bemerkt man orientalischen Einfluß. Man achte nur einmal auf die außerordentlich lange und an der Wurzel breite Nase und auf die hochgezogenen Augenbrauen. Die ganze Haltung des Medaillons zeigt das Bestreben des Emailleurs, den aus Arabien gebürtigen Heiligen in möglichst charakteristischer Weise zu geben. Auch die Hand, die die Sonde hält, weicht von der üblichen Darstellungsart ab. Die ziemlich langen Finger — noch weit unbeholfener auf dem Damianplättchen im Tesoro — lassen entweder auf eine späte Entstehungszeit oder aber auf eine Entstehung außerhalb von Byzanz schließen. Und das Letztere wird hier der Fall sein.

Nr. 152: Erzengel Michael

Alinari 38 575 (schlecht)

Der Erzengel trägt einen roten Stab, eine Kugel und das Abzeichen der Engel: die Binde im Haar. Der Fleischton ist sehr gut, der Nimbus türkis (ohne Rand), das Gewand gelb mit roter Borte, die Flügel grau-türkis.

Die ganze Komposition, namentlich das Gewand des Engels, erinnert stark an Limburg. — Um das Medaillon zieht sich eine punktierte Linie, die wir nicht gerade häufig finden auf Zellenschmelzen; an der Pala ist nur noch ein solches Stück vertreten, der Georg Nr. 152. Auf dem Buchdeckel mit dem Brustbild des Michael im Tesoro weisen die rechteckigen Plättchen der Erzengel Uriel und Gabriel dieses Merkmal auf. Die Punkte dort sind dunkelgrün, die Schrift ist ebenfalls

grün (mit rot wechselnd). Der genannte Buchdeckel im Tesoro ist nach allgemeiner Annahme sicher ins 10. Jhrdt. zu setzen (vgl. Kondakow. Byz. Zell., S. 191). Damit bekommen wir auch für unsere Nr. 152 einen Anhaltspunkt für die Datierung.

Weiter liegt eine unverkennbare Verwandtschaft zwischen dem Michaelmedaillon 152 und dem Georg Nr. 160 vor, der ebenfalls stark an Limburg erinnert. Da die Vergleichsstücke alle auf eine Entstehung im 10. Jhrdt. hinweisen, dürfen wir auch für unser Medaillon diese Entstehungszeit annehmen, sagen wir auch hier: um 900.

Abgesehen von der großen Platte Nr. 4 sehen wir den Erzengel Michael noch dreimal auf der Pala. Nr. 25 und Nr.169 zeigen ihn ebenfalls als Brustbild, mit Kugel und Stab und der Binde im Haar. Das sind die Attribute der Engel, wenn sie als Diakone dargestellt werden; sie sind so auf Zellenschmelzen des Orients und des Occidents immer wieder zu finden.

Wir nennen gleich noch eine Reihe von Vergleichsstücken, die wir auch für die Darstellung der Engel im folgenden brauchen:

Auf dem 2. Buchdeckel der Marciana, der für 11. bis 12. Jhrdt. ausgegeben wird, aber wie Molinier richtig sagt, ins 10.—11. Jhrdt. zu setzen ist, wo Michael und Gabriel nur die Lanze halten.

Die 3 Engel auf dem frühen Buchdeckel der Marciana, wo Christus mit langem Colobium am Kreuz dargestellt ist (was zur Datierung in das 10. Jhrdt. berechtigt), haben Kugel und Stab.

Zwei Medaillons auf dem Muttergottesbild in Chachuli, jetzt im Kloster Gelati (dat. 1071—1081): Michael und Gabriel. Die Beischrift auf diesem Medaillon heißt übrigens nicht MA, wie Kond. Grusien S. 10 Nr. 29 irrtümlich angibt, sondern MX. — Dazu ist zu nennen ein Erzengelmedaillon auf dem Christusbild in Gelati, eine georgische Arbeit. (Kond. Grusien S. 24 setzt das Ganze ins XV.—XVI. Jhrdt., doch sind lt. Inschrift (S. 25) die Zellenschmelze um 1141 anzusetzen, also 12. Jhrdt.). Der Engel hält Kugel und Stab.

Ebenfalls Kugel und Stab trägt der Engel auf zwei rechteckigen Plättchen des Buchdeckels in der Bibliotheca Communale Siena, wo er als Ganzfigur nach der Mitte blikkend gegeben ist. Die Schmelze am Buchdeckel Siena sind

ungefähr zwischen 1050 und 1150 anzusetzen, liegen also auch ungefähr gleichzeitig mit dem obengenannten georgischen Stück.

Um dieselbe Zeit (1050) fällt das Kreuz in Cosenza, auf dem der Erzengel über dem Gekreuzigten in einem Rundmedaillon stehend gegeben ist, mit dem Labarum in der Rechten und der Kugel in der Linken. Ein außerordentlich feines Stück!

Etwa 100 Jahre später — um 1150 — liegt der Buchdeckel Capua, dessen Rückseite (Christus in Majestas) heute als Tabernakeltür dient, während die Vorderseite heute im Domschatz aufbewahrt wird. (Vgl. O. M. Dalton, Byzantine art and archaeology, Oxford 1911, S. 504). Dieses Stück, eine abendländische Arbeit, hat sowohl auf der Vorderseite als auf der Rückseite unter dem Hauptbild je ein Rundmedaillon, das einen Engel mit einer Kugel zeigt. Ein weiteres Stück aus dem Gebiet des abendländischen Zellenschmelzes ist die Engeldarstellung auf der Mitra Skala Stockholm (XII. Jhrdt.).

Schließlich erwähnen wir noch ein Medaillon im Bayr. Nat.-Museum (Abb. im Katalog des Bayr. Nat.-Mus. Münch. I, 1890 Taf. XIV. Fig. 188). Es zeigt den Erzengel Michael mit dem Stab in der Rechten und der Weltkugel in der Linken. Es handelt sich hierbei um eine deutsche Arbeit etwa aus dem 11. Jhrdt.

Nr. 25: Erzengel Michael

Der Erzengel wieder mit Weltkugel und Stab. Wenn auch kein zwingender Grund vorliegt, dieses Medaillon der Ersten Gruppe beizuordnen, so findet es doch hier am besten seinen Platz, einmal wegen der ikonographischen Uebereinstimmung mit dem vorhergehenden und dann wegen der durchgeistigten Art der Wiedergabe. Wir verweisen es in die Zeit zwischen 900 und 950.

Nr. 169: Erzengel Michael

Dieses Medaillon ist das einzige, das die Vierpaßform zeigt. Wie man sieht, ist diese bedingt durch die Form des Plättchens; denn die emaillierten Ornamentfelder sind bereits in Vierpaßform um das Rund des Medaillons angeordnet. Die Ornamente weisen im einzelnen eine starke Ver-

wandtschaft auf mit den Ornamenten auf dem Bildnis des stehenden Michael im Tesoro. Die Farben auf 169 — weiß auf blauem Grund mit rot und türkis, die Mitte des Gewandes gelb — leuchten kräftig. Die Drähte sind sehr fein.

Der Engel ist gezeichnet mit Kugel und Stab in seitlicher Stellung. Das entsprechende Gabriel-Med. ist nicht erhalten. Unter den Medaillons der Pala eine Parallele für dieses Stück zu finden, ist kaum möglich. Wir sehen das Haarband des Engels geknickt; das kommt auf den Engel medaillons nur noch bei Nr. 25 vor, dagegen mehrfach auf den größeren Platten: beim Verkündigungsengel auf Nr. 109, bei den Engeln auf 112 und 116, zum Teil auch bei den großen Engeln. Außerhalb der Pala finden wir das geknickte Haarband z. B. auf dem Reliquiar Stavelot — Walz — Morgan. Aber das genügt nicht, um eine Aehnlichkeit mit einem der genannten Stücke zu beweisen. Auch die Tatsache, daß das Kreuz auf der Kugel, das wir sonst bei den Engeln mit Kugeln an der Pala nicht finden, auf 25 und 169 gleich gebildet ist, führt uns nicht viel weiter. Zudem schließt sich auch Nr. 25 nicht eindeutig dieser Gruppe hier an, wie wir eben sahen.

Den besten Weg zu einer ungefähren Datierung werden wir aber wohl einschlagen, wenn wir uns die unverkennbare Uebereinstimmung unseres Medaillons nicht nur in Einzelheiten,sondern in der Gesamthaltung mit den Figuren (namentlich den Engeln) auf den Platten des Christuslebens 109 bis 119 vor Augen halten. Mit diesen wird unser Medaillon wohl gleichzeitig sein.

ZWEITE GRUPPE:

Nr. 48: hl. Joh. Prodromos
Nr. 55: Muttergottes
Nr. 51: Erzengel Michael
Nr. 52: Erzengel Gabriel

Diese 4 Medaillons haben als Gemeinsames: die malerische Faltengebung und die Fassung in Spitzbogen. Durch letztere wirken die Figuren wie in eine Nische gestellt, was der byzantinischen Kunstübung keineswegs widerspricht, sondern sogar mit ihr im Einklang steht. (Vgl. Luttor, a.a.O., S. 326, Anm. 3.)

Nr. 48: Prodromos

Johannes der Täufer hält in der Linken einen Kreuzstab, während die Rechte Mittel- und Ringfinger mit dem Daumen zusammenlegt.

Die Farben sind genau wie bei dem Prodromos auf der Staurothek Limburg: braun für den Mantel, der einen hellen Besatz zeigt, türkis für den Nimbus. In der Stegzeichnung hat er große Aehnlichkeit mit dem I. und II. Buchdeckel der Marciana.

Damit ist auch für unsere Nr. 48 die Entstehungszeit gesichert: X. Jhrdt.: sagen wir gleichzeitig mit Limburg: um 950.

Nr. 55: Muttergottes

Die Madonna auf einem Fußkissen stehend hält das Kind vor sich, welches mit der Rechten segnet und mit der Linken eine Rolle hält. Die Augen der Muttergottes sind gen Himmel gerichtet.

Das Kind ist, wie immer in der griechischen Kunst, bekleidet dargestellt. (Vgl. Detzel a.a.O. I, S. 90 und Hieber, Miniaturen, S. 41.)

Das nächstliegende Vergleichsstück, wenn auch ca. 100 Jahre später, ist das Zellenschmelzmedaillon auf dem Muttergottesbild Chachuli, das Maria auf einem Throne sitzend zeigt, wie sie das Kind auf dem Schoß hält. Die Schmelze an diesem Bild sind für die 2. Hälfte des XI. Jhrdts. anzusetzen. — Ein etwas späteres Stück (XII. Jhrdt.) ist wohl die viereckige Zellenemailplatte mit der Muttergottes und dem Jesuskind auf dem Schoß in der ehemaligen Sammlung Botkin, deren Stücke heute wie die so vieler anderer Sammlungen in alle Winde verstreut sind. (Botkin-Katalog Tafel 59.)

Unsere Platte aber schließt sich so deutlich dem Prodromos Nr. 48 an, daß wir auch sie in den Limburger Kreis setzen müssen.

Nr. 51: Erzengel Michael

Michael mit der Binde im Haar, in einen Mantel gehüllt, hält mit der Linken das Labarum, mit der Rechten weist er nach der Mitte (auf den Erlöser).

Zeichnung und Technik an diesem Stück sind so vollkommen, wie man das nur auf den besten Erzeugnissen der

byzantinischen Schmelzkunst sieht. Die malerischen Falten rücken das Medaillon zu den Aposteln auf der Staurothek Limburg und zu dem I. und II. Buchdeckel der Marciana. Ihm entspricht:

Nr. 52: Erzengel Gabriel

Die Beischrift liegt unter der Fassung versteckt. Zweifellos gehörten die 4 Plättchen ehemals in anderer Form zusammen. Es wäre denkbar, daß das Muttergottesbild in der Mitte stand, flankiert von den beiden Erzengeln. Dann würde aber der Prodromos nicht zu der Szene gehören. Weniger glaubhaft scheint es, daß wir in dem Prodromos und dem Muttergottesbild eine Abart der Deesis zu erblicken hätten. Denn in den Deesisgruppen tritt die Madonna nie mit dem Kind zusammen auf.

Soviel aber steht fest, daß alle 4 Platten nicht nur aus demselben Atelier hervorgegangen sind, sondern daß sie auch an demselben Gegenstand befestigt waren.

DRITTE GRUPPE:

Nr. 56: hl. Philipp
Nr. 11: hl. Georg
Nr. 160: Erzengel Gabriel

Nr. 63: hl. Paulus
Nr. 61: hl. Bartholomäus
Nr. 68: hl. Joh. Chrysostomos

Nr. 33: hl. Johannes
Nr. 59: hl. Petrus
Nr. 66: hl. Matthäus
Nr. 71: hl. Andreas

Nr. 64: hl. Joh. Prodromos

Die 11 Medaillons dieser Gruppe schließen sich eng an die der vorhergehenden Gruppen an. Auch sie haben die gleichen Parallelen in der Staurothek Limburg und dem I. und II. Buchdeckel der Marciana.

Nr. 56: hl. Philipp

Der hl. Apostel legt die Rechte an eine Rolle, die er mit der Linken (verhüllt) trägt.

Er wird meist jung und bartlos abgebildet, so auch auf dem 2. Buchdeckel der Marciana. Im Tesoro von San Marco finden wir den Heiligen zweimal: auf dem Buchdeckel Michaels und auf dem Romanoskelch mit Henkeln. (Im Tesoro gibt es zwei Kelche, die auf einen Kaiser Romanos zurückgeführt werden können lt. Inschrift, einer mit, einer ohne Henkel. An dem Romanoskelch ohne Henkel ist die Form des B und des X vollkommen gleich wie auf der Limburger Staurothek. Ebenso gleichen sich die Gewandungen der Apostel und die Kopfbildung der Engel auf beiden Stücken. Es kommt also für den genannten Kaiser nur Romanos I. (919 bis 943) oder Romanos II. (959—962) in Betracht).

Am nächsten liegt aber auch hier der Vergleich mit der Staurothek Limburg, wo der Heilige als prächtige Standfigur zu sehen ist. Die Verwandtschaft zwischen den malerischen Falten auf beiden Stücken ist unverkennbar.

Dazu ist noch zu vergleichen der stehende Philipp der Sammlung Botkin (Botkin-Katalog Taf. 62 Nr. 6), der sich in der Faltengebung mit dem Limburger Philipp stellenweise deckt. Wesentlich später ist das kleine viereckige Plättchen derselben Sammlung, das den Heiligen in Brustbild zeigt.

Schließlich sei noch ein kleines Rundmedaillon mit dem Brustbild des Heiligen auf dem Muttergottesbild Chachuli-Gelati genannt.

Nr. 11: hl. Georg

Der Heilige mit einem Kreuz in der Rechten gehört zu Philipp 56. Die Gesamterscheinung, die Bildung des Nimbus, die Gesichtszeichnung und der nach oben gerichtete Blick sprechen dafür, daß die beiden Medaillons aus derselben Werkstatt hervorgegangen sind. (Vgl. Rosenberg, Zellenschmelz II, S. 74, der ihn Fig. 92 abbildet wegen des charakteristischen „in Verzückung gen Himmel" gerichteten Blickes.)

Das Medaillon war früher etwas größer, wie die von der Fassung überschnittene Stelle zeigt.

Der Mantel des Kriegsheiligen ist hier noch hinter der rechten Schulter sichtbar, wo er mit dem Bruststück mittels einer durch eine Oese gezogenen Schlaufe zusammengehalten wird. Wir sehen diese Art der Mantelbefestigung besser auf Nr. 50, 53, 54 (Ornamentmeister). Die Faltenlage auf dem Mantel des hl. Georg erinnert stark an Limburg (Maria und

Prodromos der Deesis), an Nr. 48 und 55, den ersten und den zweiten Buchdeckel der Marciana. Auf dem letzteren tragen übrigens die mit einander gemarterten Heiligen Mardarios, Eugen, Orest und Auxentios, zu denen auf der Vorderseite noch Theodor und Bartholomäus kommen, den Mantel genau in derselben Art wie hier Georg.

Aus der Aehnlichkeit mit den genannten Stücken können wir auch auf die Entstehungszeit unseres Medaillons schließen: es muß ebefalls dem X. Jhrdt. angehören.

Vergl. dazu auch die Georgsdarstellungen Nr. 15, 22, 24, 49, 150.

Nr. 160: Erzengel Gabriel

(Sehr gut auf Alinari 38 580)

Der hl. Erzengel mit dem Labarum in der Rechten und der Kugel in der (nicht sichtbaren) Linken.

Das reiche Gewand des Engels wirkt etwas schematisch und läßt nicht gleich seine Zugehörigkeit zu dieser Gruppe erkennen. Aber die feine Zeichnung von Kopf und Gesicht, die gleiche Nimbusbildung und der verzückte Blick weisen ihm doch hier seinen Platz an. Zudem ist auch die Farbengebung der Flügel ganz identisch mit der der stehenden Engel auf der Limburger Staurothek, ebenso auch die Kugel und das feierliche Gewand. Auch der Limburger Künstler hat mit Punkten und Tropfenformen gearbeitet, um Gewandapplikationen und Steinschmuck zum Ausdruck zu bringen.

Wir dürfen also mit Recht auch unser Medaillon der Dritten Gruppe zurechnen.

Die folgenden 3 Medaillons geben den b ä r t i g e n Typ derselben Werkstatt wieder:

Nr. 63: hl. Paulus

Paulus, die Rechte leicht erhoben, hält in der Linken (verhüllt) das Evangelium. Gewand und Nimbus (dunkel-türkis, der auf diesem Medaillon fast opalartig wirkt) sind genau so gebildet wie bei Philipp 56. Die Beischrift ist rot.

Interessant ist, mit welcher Ruhe der Meister dieser Werkstatt die Haartracht gibt. Nur mit großen Linien, ohne Locken erreicht er eine Wirkung, die an Größe der der besten Zeit

in nichts nachsteht. Denselben Gesichtsschnitt wie hier sehen wir an dem Paulusmedaillon auf dem I. Buchdeckel der Marciana und an dem Eustrationsmedaillon auf dem Rande des sog. Nikopejabildes in San Marco.

Diesem Paulus eng verwandt ist:

Nr. 61: hl. Bartholomäus

Der Heilige — gefeiert am 24. August — mit erhobener Rechten und dem Evangelium in der verhüllten Linken wird gern mit dem hl. Philipp zusammengestellt, da sie in den synoptischen Apostelkatalogen mit einander in Beziehung gebracht werden. (Vgl. Detzel a.a.O. II, S. 157, ferner: Künstle II, S. 116, Nilles I, S. 257 und II, S. 177). Sie stehen sich auch auf der Pala gegenüber.

Die Uebereinstimmung mit Paulus 63 ist so groß, daß die Zugehörigkeit zu dieser Gruppe ohne weiteres erwiesen ist.

Nr. 68: hl. Joh. Chrysostomos

Der Heilige, der erste Prediger der griechischen Kirche (27. Januar), ist dargestellt mit dem Evangelium und sprechend erhobener Rechten. Er trägt bischöfliches Gewand wie auf allen seinen Darstellungen (u. a. II. und IV. Buchdeckel der Marciana, Staurothek Limburg, Buchdeckel Siena, wo der Heilige ein Doppelkreuz hält). Vgl. auch Nilles I, p. 82/83, p. 275 und p. 328; ferner Künstle I, p. 161.

Dieses Medaillon ist zwar, wie der Gesichtsschnitt und der Blick zeigen, aus derselben Werkstatt, aber nicht von erster Hand gearbeitet.

In den folgenden 3 Medaillons sehen wir den Typ, den diese Werkstatt für die Darstellung von Greisen hatte. Die Farbe der Haare ist aschgrau.

Nr. 33: hl. Johannes

Johannes mit dem Evangelium, die Rechte genau so erhoben wie bei Nr. 56, 63, 61, 68.

Die Zugehörigkeit zur Gruppe mit malerischen Falten und dem feinen Gesichtsschnitt ist unverkennbar; also ebenfalls X. Jhrdt., sagen wir ca. 950.

Gerade auch diese Greisenköpfe erinnern stark an den I. und II. Buchdeckel der Marciana, wo der Emailleur mit den einfachsten Mitteln einen außerordentlich starken Ausdruck in die Köpfe zu legen weiß.

Nr. 59: hl. Petrus

Petrus, der die Rechte sprechend erhebt, trägt in der Linken einen Kreuzstab als Zeichen des apostolischen Primats. So sieht man ihn auch auf einem rechteckigen Plättchen des Buchdeckels Siena (vgl. Detzel a.a.O. II S. 106.)

Das Band am rechten Arm ist blau mit roten Punkten. Sehr schön ist auch das Dunkelblau am Untergewand, das mit braun wechselt. Bemerkenswert ist ferner, mit welcher Feinheit sich der Künstler der Aufgabe entledigt, den Kopf des Petrus, der traditionell mit weißen Locken gegeben wird, darzustellen.

Nr. 66: hl. Matthäus

Der Evangelist mit sprechend erhobener Rechten und dem Buch.

Aehnlich sieht man ihn auf dem I. Buchdeckel der Marciana und auf dem Brustbild Michaels im Tesoro.

Nr. 71: hl. Andreas

Der hl. Apostel hat die Rechte erhoben, während die Linke einen Kreuzstab hält. Das fällt auf, da in der Regel außer dem Prodromos nur Petrus mit dem Kreuzstab abgebildet wird. (Vgl. Nr. 59.) Das läßt sich vielleicht aber damit erklären, daß die Griechen in ihm den Erstberufenen Christi sehen (aber mit Unrecht, wie Detzel a.a.O. II S. 312 sagt). Auf dem frühen Buchdeckel der Marciana stehen Petrus, Prodromos und Andreas nebeneinander, jeder mit einem Kreuzstab. Dieser Andreas, sowie der auf dem II. Buchdeckel der Marciana (ebenfalls mit Kreuzstab!), steht dem unsrigen sehr nahe.

Auffallend ist hier die massige Haarbildung bei sonst vollkommener Uebereinstimmung mit den andern Stücken dieser Werkstatt. Doch liegt das in dem für Andreas üblichen Typ der immer mit „wildstruppigem Haar und Bart" gezeichnet wird (vgl. Luttor a.a.O., S. 328). Es ist auch bewundernswert,

wie der Emailleur dieser Forderung gerecht wird, indem er das Haar in einzelne Zipfel endigen läßt, auf der Stirn aber und am Bart in gedrehten Löckchen. Man sieht ihn so auch auf einem Medaillon des Muttergottesbildes Chachuli-Gelati. Innere Verwandtschaft mit dem unsrigen zeigt dieses Plättchen, das dem Ende des 11. Jhrdt. angehören mag, allerdings nicht.

Nr. 64: hl. Joh. Prodromos

Der Prodromos en face, die Rechte sprechend erhoben, den Kreuzstab in der Linken, bildet deutlich die Parallele zu Nr. 71. Die Frisur ist genau wie bei Andreas, das Haar dagegen schwarz wie auf allen Darstellungen des Prodromos. Dazu kommt noch der nach oben gerichtete Blick aus den mandelförmigen Augen, der das Medaillon mit Bestimmtheit dieser Gruppe zuweist.

VIERTE GRUPPE:

Nr. 9: hl. Auxentios
Nr. 10: hl. Prokop
Nr. 21: hl. Pegasios
Nr. 12: hl. Elpedephros
Nr. 17: hl. Akyntenos
Nr. 13: hl. Eugen
Nr. 19: hl. Eustratios

Die Plättchen gehören schon ihrer äußeren Form nach zusammen: In einem viereckigen Medaillon, dessen Ecken alle das gleiche Ornament zeigen, ist das Brustbild der Heiligen zu sehen. — Sämtliche 7 Heiligen tragen ein Kreuz.

Nr. 9: hl. Auxentios

Der Heilige stammt aus Kappadokien und wurde unter Diokletian mit Eustratios, Eugen und Mardareos zusammen gemartert (13. Dez.).

Er ist auch zu sehen auf einem Medaillon der Nikopeja, auf dem I. Buchdeckel der Marciana und auf einem Kelche im Tesoro (dort zusammen mit Georg, Demetrius, Eugen und Orest).

Nr. 10: hl. Prokop

Der Heilige ist hier als weißhaariger Greis dargestellt im Gegensatz zu Nr. 18, wo man einen jungen Mann sieht. Man könnte dadurch auf den Gedanken kommen, daß es zwei Heilige dieses Namens gäbe. Das trifft jedoch nicht zu. Prokop wurde lt. Angabe des Martyrologium Romanum vom 8. Juli unter Diokletian von Scythopolis nach Caesarea geführt und dort enthauptet. Mit dieser Aussage stimmen alle Akten überein, griechische, lateinische und syrische. Weil er in den syrischen Akten als der erste unter allen, welche in Palästina berühmt wurden, den Kranz erworben haben soll, und von Eusebius als der erste der palästinensischen Märtyrer genannt wird, machten ihn die Griechen von da an zum Truppenführer (δουκα) und machten eine lange Geschichte um ihn (er soll von Christus selbst statt Neanias Prokopius genannt worden sein). So entstand mit der Zeit die Meinung, es habe zwei Märtyrer mit Namen Prokop gegeben. Die Bollandisten aber legen dar, daß es nur e i n e n gegeben hat, obwohl ihn die einen lector, die andern dux nennen. (Vgl. Nilles II, p. 205, 8. Juli.)

Der Heilige hat hier ein Kreuz in der Hand, womit jedoch nicht gesagt ist, daß er kein Militärheiliger sein könnte. Wenn hl. Krieger mit einem Kreuz dargestellt sind, sind sie damit als Märtyrer von hohem Rang gekennzeichnet. (Vgl. dazu Luttor a.a.O. S. 319, der das Kreuz in der Hand mit dem Kreuz, das fürstliche Personen an der Chlamys angenäht trugen, in Zusammenhang bringt.)

Die 3 folgenden Heiligen sind persische Märtyrer, die unter Sapor Mitte 4. Jhrdt. litten. Im griechischen Kalendarium werden sie am 2. Nov. gefeiert; auch das römische Martyrologium kennt sie. (Vgl. Nilles, Kalendarium ecclesiae oriental. et occident. I, 314 und Acta Sanctorum der Bollandisten November I, 445—504.)

Nr. 21: hl. Pegaseos

Der Heilige ist als alter weißlockiger Mann dargestellt. (Eitelberger a.a.O. S. 252 liest irrtümlich Bacchos.)

Bei diesem und den folgenden Medaillons fällt vor allem die Freude an der Typisierung durch die Haartracht auf. So

wird durch den schmalen Kinnbart und die in Locken endigenden Haare der Kopf bei Nr. 12 fast rund; direkt das Gegenteil ist bei Nr. 19 der Fall, wo der Kopf durch den langen Bart und die wolligen, über die Ohren fallenden Haare, übermäßig lang wirkt. Unter sich ähnlich sind Nr. 13 und Nr. 17. Immer aber treten bei diesen bärtigen Heiligen die Backenknochen außerordentlich stark hervor und geben damit dem Gesicht ein ganz bestimmtes Gepräge.

Nr. 12: hl. Elpedephros

Der Heilige begegnet uns, soweit mir bekannt, auf keinem der erhaltenen Zellenschmelzdenkmäler mehr.

Nr. 17: hl. Akyntenos

Man findet den Heiligen auch auf einem byzantinischen Kelche im Markusschatz (vgl. Pasini, Tesoro di San Marco Tav. XXXV, 61).

Nr. 13: hl. Eugenios

Der hl. Eugen, der Stadtpatron von Trapezunt, kommt auf der Pala noch zweimal vor, jedes Mal mit Kreuz in der Hand. Er wurde, wie wir oben erwähnten, mit Auxentios, Eustratios, Mardareos und Orest zusammen in Armenien gemartert.

Aehnlich wie hier ist seine Darstellung auf einem Plättchen der Nikopeja. (Die Zellenschmelze dieses Bildes sind um 1000 anzusetzen, das ganze Stück kam erst mit dem lateinisch. Raub nach Venedig.) Auch auf dem I. Buchdeckel der Marciana erscheint er. Die Annahme Durands (a.a.O. S. 11), daß die Eugen-Darstellungen aus Trapezunt stammen können, wo der Heilige in besonderem Ansehen stand, scheint sehr begründet.

Nr. 19: hl. Eustratios

Der Heilige legt Mittel- und Ringfinger der Rechten mit dem Daumen zusammen, während die Linke eine weiße Rolle hält.

Der Leichnam des Heiligen wurde zuerst mit denen seiner 3 Leidensgenossen in Arauzona begraben, später aber in San Apollinare in Archipresbyteratu in Rom beigesetzt.

Sein Bild ist u. a. auch auf der Nikopeja zu sehen, wo vor allem die feine Gewandung auffällt.

Stellen wir zum Schluß noch einmal die 2 Hauptmerkmale dieser Gruppe fest: Große, meist etwas mandelförmige Augenbildung und Freude an der Typisierung durch die Haartracht. Die breiten Nasen aber sprechen dafür, daß die Werkstatt nicht in Byzanz selbst, sondern in der Provinz lag. Gerade an derartigen Feinheiten ist die byzantinische Hofwerkstatt — der Zeuxippus — von der provinziellen Werkstatt zu unterscheiden.

Zeitlich werden diese Stücke alle ungefähr um das Jahr 1000 anzusetzen sein.

FÜNFTE GRUPPE:

Nr. 8: hl. Theodor
Nr. 14: hl. Orest
Nr. 18: hl. Prokop
Nr. 22: hl. Georg

Nr. 20: hl. Bacchos
Nr. 23: hl. Sergeos

Nr. 15: hl. Georg

Diese Medaillons schließen sich schon durch ihre äußere Form an die vorhergehende Gruppe an. Die meisten der Dargestellten sind Militärheilige und treten daher in Rüstung mit Schild und Lanze auf. Es fällt auf, daß der (runde) Schild sehr klein ist. Als Ornament hat er ein bestimmtes immer wiederkehrendes Zeichen, wohl ein Monogramm, für das ich eine nähere Deutung nicht geben kann. Bei Nr. 22 tritt dieses Zeichen vereinfacht auf in Form von 2 mit den Rücken gegeneinander gestellten Haken.

Nr. 8: hl. Theodor

Die griechische Kirche kennt 2 Heilige dieses Namens: Theodor Stratelates (den General) und Theodor Tyron, auch Theodor aus Amasea genannt, der Soldat in der tyronischen Armee war (vgl. Detzel a.a.O. II, S. 649). An der Pala d'oro

ist der hl. Theodor noch auf Nr. 37 und 70 zu sehen, wie denn seine Darstellungen überhaupt in Venedig, wo er vor dem hl. Markus der Stadtpatron war, sehr zahlreich sind. (9. Nov.) Unter den zahlreichen Zellenschmelzdenkmälern, auf denen der Heilige abgebildet ist, nennen wir außer den Stücken im Tesoro und in der Marciana folgende:

Marienbild Chachuli-Gelati: dort ist er einmal stehend mit Kreuz und einmal als Büste mit Kreuz zu sehen (vgl. Kondak. Grusien S. 10 und Abbildung 39 und 40). Er tritt zusammen mit Georg und Demetrius auf; alle 3 Heilige tragen einen kostbaren Mantel.

Buchdeckel Siena: der Heilige trägt hier auf beiden Medaillons langen Schild und Lanze.

Staurothek Limburg: von den beiden viereckigen Plättchen dort, welche den Heiligen zeigen, scheint eines eine spätere Ergänzung zu sein; das andere stellt den Heiligen, wie üblich, als bärtigen Mann mit einem Kreuz in der Rechten dar.

Schließlich erwähnen wir noch das Theodormedaillon auf dem Kreuz in Gaëta.

Nr. 14: hl. Orest

Der Dargestellte, ein kappadokischer Heiliger, wird in der griechischen Kirche am 10. Nov. gefeiert. Sein Martyrium fällt zusammen mit dem der in der vorhergehenden Gruppe Besprochenen Auxentios u.s.w.

Der Heilige ist übrigens nicht zu verwechseln mit einem 2. Orest, der, ebenfalls Kappadokier, aus Tyana stammend, ebenfalls zur Zeit Diokletians gemartert wurde (vgl. N. A. Bees, Texte und Forschungen zur byz.-neugriech. Philologie Heft I, S. 11, der auch eine reiche Literatur über die beiden Heiligen nennt).

Die große Verehrung, welche beide Oreste genossen, zeigt uns neben einer Erzählung von Nikephoros Chios (Venedig 1804) das Malerbuch vom Berge Athos, das ausführliche Vorschriften über die Darstellung der beiden Heiligen gibt.

Nr. 18: hl. Prokop

Hier ist der Heilige jung dargestellt im Gegensatz zu Nr. 10. Es ist, wie wir dort sahen, ein und derselbe Hei-

lige, nur in anderer Fassung, als Herzog, als militärischer Führer. In der Darstellung schließt er sich eng an Orest Nr. 14 an.

Unter den Zellenschmelzdarstellungen, welche den jugendlichen Prokop-Typ zeigen, nennen wir noch folgende:

Die beiden Prokop-Medaillons auf dem Muttergottesbild Chachuli (vgl. Kondak. Grusien S. 13, Abb. 4). Das Gegenstück des einen dort, die $\overline{\text{MP}}$ $\overline{\text{ΘV}}$, gehört nicht dazu und ist wahrscheinlich jüngeren Datums. Dagegen zeigt sich eine große Verwandtschaft zwischen dem Prokop-Medaillon und dem nur noch zum Teil erhaltenen Basilius-Plättchen.

Auf dem Brustbild Michaels im Tesoro ist der Heilige mit Lanze und Schwert zu sehen, auf der Sammeltafel einmal mit und einmal ohne Bart. (Vgl. auch seine Darstellungen auf 2 Buchdeckeln der Marciana und auf einem weiteren im Tesoro.)

Nr. 22: hl. Georg

Der Heilige ist sechs Mal an der Pala vertreten (vgl. Nr. 11, 15, 24, 49, 150). Die byzantinische Kirche verehrt ihn als Großmärtyrer (23. Apr.). Sein Martyrium fällt unter Diokletian (303); vgl. Detzel a.a.O. II, S. 369.

Die Darstellung des Heiligen in Byzanz geschah meist mit Schwert und Schwertscheide; so sieht man ihn auch auf dem Brustbild Michaels im Tesoro. Mit Kreuz dagegen zeigt ihn ein Medaillon auf dem Buchdeckel Siena. Eine der schönsten Darstellungen ist die auf dem Medaillon der Michaels- und Gabrielsikone in Dschumati, die in verschiedene Hände überging. Das Georgsmedaillon kam in die Sammlung Bobrinsky und ist jetzt wohl auch nach Amerika gewandert. (Zur Literatur für den hl. Georg vergleiche N. A. Bees a.a.O. S. 21 Anm. 5.)

Nr. 20: hl. Bachus und Nr. 23: hl. Sergius

Sie waren Soldaten und Märtyrer in der Provinz Augusta Euphratesia (Comagena) in Syrien. Im Martyrolog. Roman. und in der griech. Kirche werden sie am 7. Oktober gefeiert.

Die beiden zusammengehörigen Heiligen tragen auch gleiches Gewand. Man sieht an diesem auf der Brust ein verschlungenes Band, das auch auf anderen Stücken nachgewiesen werden kann, so u. a. auf dem Brustbild Michaels im Tesoro an einem Georgsmedaillon. Dort ist es grünopak, hier bei Nr. 20 dagegen gelb auf blauem Grunde. Wie wir auf den länglich-runden Medaillons am stehenden Michael im Tesoro feststellen können, handelt es sich um einen Brustgurt, der zur Rüstung gehört. — Des weiteren liegt eine auffallende Verwandtschaft unserer beiden Medaillons mit dem Georg Nr. 22 vor: Gesichtsbildung, Haarbildung und Farbe des Nimbus sind dieselben. Man fühlt deutlich das Bestreben des Emailleurs, die Rassezugehörigkeit zum Ausdruck zu bringen. Eine ähnliche Typisierung finden wir bei Nr. 14 und 18.

Fassen wir zunächst das Wesentliche bei diesen 6 Medaillons zusammen: das Gemeinsame liegt in den großen, runden Augen, bei denen der Augapfel stark nach einer Seite gerückt ist, um so einen möglichst ausdrucksvollen Blick zu bekommen. Wir können deshalb Nr. 8, 14, 18, 22 und 20, 23 derselben Werkstatt zuschreiben mit dem Zusatz, daß 20 und 23 wohl einer andern Hand innerhalb dieser Werkstatt entstammen. Da es sich durchweg um Heilige handelt, die in Kleinasien verehrt wurden, und da auch der Typus der Dargestellten nach Kleinasien weist, dürfen wir den Sitz dieser Werkstatt vielleicht auch dort annehmen. Als Entstehungszeit dürfte die Wende vom 11. zum 12. Jahrhundert in Betracht kommen.

Nr. 15: hl. Georg

Der Heilige ist dargestellt mit dem Kreuz in der Rechten; die Linke hat er erhoben.

Die Farben sind: dunkeltürkis mit rotem Rand für den Nimbus, schwarz für die Haare, rot für den Mantel (rechts blau) und gelb für den Clavus, während das Kreuz in seiner Rechten schwarz wirkt.

Auf der Abbildung sieht man deutlich, wie unvollkommen die Photographie den Eindruck eines Schmelzwerkes wiedergibt. Opakes Rot und Blau wie hier am Mantel sind in der Regel überhaupt nicht zu unterscheiden. Türkis (hier

am Nimbus sogar ganz dunkel!) wirkt seltsamerweise immer heller als es in Wirklichkeit ist. Gelb geht je nach der Beleuchtung entweder nach weiß oder nach dunklen Tönen hin. Leider genügt auch die von Ongania besorgte farbige Ausgabe der großen Platten an der Pala noch keineswegs den Anforderungen, die wir an eine vollkommen farbig-naturgetreue Reproduktion stellen müssen.

Unsere Nr. 15 zeigt nun eine Menge technischer Besonderheiten: zunächst die verschieden großen Hände, dann die Bildung der Ohren, von denen nur die Ohrläppchen unter den dichten Locken sichtbar werden. (Wir sehen dieselbe Erscheinung auf dem Georgsmedaillon des Buchdeckels Siena.) Dazu kommen noch die breite Nase, der auffallend kleine Mund, der stumpfe Gesichtsausdruck und endlich die unbeholfenen Stege, die ganz regellos und ohne inneren und äußeren Zusammenhang gelegt sind. So macht denn das ganze Medaillon, obwohl man an der Komposition merkt, daß der Verfertiger die byzantinischen Vorbilder kannte, einen sehr unsicheren Eindruck. Ein Stück von solch minderer Qualität wie dieses zeigt am deutlichsten, welche Anforderungen die Zellenschmelzkunst an ihre Jünger stellt.

Ein ganz ähnliches Stück haben wir in dem hl. Prokop auf der Sammeltafel in San Marco. Bis in Einzelheiten hinein stimmen die beiden Medaillons vollkommen überein. Auch bei Prokop verrät die weichgebildete erhobene Linke eine mangelhafte Beherrschung des Technischen. Welcher Unterschied ist zwischen den ausgestreckten Händen bei Prokop und Georg und den ausdrucksvollen Händen der Maria orans Nr. 31 oder der hl. Anna Nr. 38! Oder: Wieviel wußte der Emailleur mit den Händen anzufangen auf den Erzengelmedaillons des Buchdeckels mit dem stehenden Michael oder auf der Staurothek Limburg!

Vergleichen wir nun unsere Nr. 15 noch mit dem Georg Nr. 22, so finden wir auch hier verwandte Züge. Am besten zeigt dies die Begrenzungslinie des breiten Gesichts, die bei beiden gleichzeitig das Ohrläppchen mitzeichnet. Dazu kommen die großen runden Augen, die breite Nase, der kleine Mund, die gleiche Faltenlage am Mantel der Heiligen: Wir sehen, die beiden Stücke stammen unbedingt aus derselben Werkstatt. Da aber Nr. 22 sicher zur Fünften Gruppe gehört, so rückt auch Nr. 15 in deren Nähe. Auch Nr. 22

nimmt in dieser Gruppe eine besondere Stellung ein, wie wir oben sahen: der Schild mit dem vereinfachten und wohl auch unverstandenen Monogramm, die Zeichnung der Rüstung und des Mantels, lassen eine ungeschicktere Hand erkennen. Das gilt ebenso für Nr. 15, und es ist durchaus möglich, daß auch unser Georgsmedaillon dieselbe Form hatte wie die anderen Medaillons der Fünften Gruppe.

SECHSTE GRUPPE:

Höhe ca. 7 cm

Nr. 50: hl. Mardareos
Nr. 53: hl. Auxentios
Nr. 54: hl. Eugen
Nr. 58: Christus

Diese 4 Medaillons zeigen deutlich orientalischen Einfluß.

Nr. 50: hl. Mardareos

Der Heilige mit einem Kreuz mit Griff in der Rechten, die Linke erhoben.

Es handelt sich hier wiederum um die kappadokischen Heiligen, welche zusammen litten. (Vgl. Nr. 14 Orest, Nr. 45 Mardareos, Nr. 9 Auxentios, Nr. 19 Eustrateos, Nr. 13 und 44 Eugen.) Hier sind sie in hochfeierlicher Weise dargestellt. Die Freude am Ornament hat den Künstler sogar veranlaßt, den Nimbus (blau mit roten Punkten), der sonst nur bei Christus und da nur als Kreuznimbus bereichert auftritt, ornamental auszugestalten. Dieses Ornament ist das in Form eines erweiterten Vierpasses gegebene Kreuzchenornament mit weißen Punkten, in der Mitte dazwischen noch einmal kleine Kreuzchen.

Auch auf die Beschriftung erstreckt sich die ornamentale Gestaltung: das Wort Hageos (ἅγιος) wird hier in Form eines A inscriptum im O wiedergegeben, wobei aber nicht etwa die Buchstaben mit dem Punzen in die Platte einziseliert und dann ausemailliert sind. Vielmehr ist die ganze Fläche des O tiefgesetzt und in diese Zelle ein zweites O und ein A in Draht eingelegt.

Das Ornament des Mantels (dunkelblau und rot) erinnert vielfach an Limburg; die Haare sind blauviolett.

Das Gesicht des Heiligen zeigt eine auffallende Aehnlichkeit mit dem Georg Nr. 11, dessen Identität mit einzelnen Medaillons am I. und II. Buchdeckel der Marciana wir oben schon nachgewiesen haben. Vor allem aber tragen Mardareos und die beiden folgenden Heiligen den Mantel genau so, wie wir das bei Nr. 11 Georg sahen. Damit rückt also das Stück in die Nähe der Dritten Gruppe, die wir ungefähr gleichzeitig mit Limburg ansetzen können. Dazu kommt noch ein Zweites, was unsere Vermutung hinsichtlich der Verwandtschaft mit Limburg bestärkt: am rechten Aermel sind die Falten in der malerischen Art gegeben, wie wir das als Hauptmerkmal der Kunst des 10. Jahrhunderts kennengelernt haben. Der ornamentale Reichtum der Platten läßt sich vielleicht dadurch erklären, daß es sich um kappadokische Heilige handelt, und daß die Platten unter dem Einfluß der orientalischen Schmelzkunst entstanden sind. Der farbige Eindruck gehört mit zum Besten, was die Pala bietet.

Nr. 53: hl. Auxentios

Der Heilige, den wir auf Nr. 9 als Greis abgebildet sehen, ist hier in prächtigem Gewand, mit einem Kreuz (mit Griff) in der Rechten und mit erhobener Linken dargestellt. Leider wurde bei einer venezianischen Ueberarbeitung ein emailliertes Ornamentplättchen aufgesetzt.

Ueber die Darstellung im einzelnen ist genau dasselbe zu sagen, wie bei Nr. 53. Besonders bemerkenswert sind hier noch die Augen: der Künstler läßt den Heiligen gleichsam nach innen blicken. Also auch hier wieder ein verwandter Zug mit dem Georg Nr. 11.

Nr. 54: hl. Eugen

Der Heilige ist genau so gegeben wie seine Leidensgenossen. Besonders schön ist der Clavus gezeichnet.

Nr. 58: Christus

Wir reihen dieses Medaillon hier ein, weil es im Gesichtsschnitt mit den vorhergehenden zusammengeht, namentlich mit Auxentios Nr. 53. Andererseits aber zeigt

das Gewand des Erlösers schon Spuren der späteren Zeit. Vor allem fallen die besonders gezeichneten und emaillierten Fingernägel auf, die übrigens am Original nicht so hell wirken wie auf dem Photo. Der Kreuznimbus, der heute ebenso wie das Evangelium mit aufgesetzten Steinen geziert ist, zeigt als Ornamentmotive Punkte und Herzchen. Die Punkte sind auch auf dem Rande der Inschriftkreise zu sehen (türkis und rot auf dunkelblauem Grund; vgl. dazu auch noch Nr. 166 Prodromos). Das Gewand ist dunkelblau und braun.

Das Medaillon gehört also, wenn auch als ein später Ausläufer trotzdem zur Sechsten Gruppe.

Nr. 50, 53 und 54 dürften um 1000 anzusetzen sein, wegen der außerordentlich nahen Verwandtschaft mit Limburg; Nr. 58 kann nicht vor 1025 entstanden sein.

SIEBENTE GRUPPE:

Nr. 69: Kyrillos
Nr. 65: hl. Gergorios Thaumaturgos
Nr. 67: hl. Basilios
Nr. 70: hl. Theodor
Nr. 60: hl. Panteleemon
Nr. 57: hl. Tryphon
Nr. 167: hl. Paulus

Sämtliche 7 Medaillons zeigen Verwandtschaft mit der Apostelreihe auf der Pala Nr. 77—88.

Nr. 69: hl. Kyrillos

Der Dargestellte ist der große griechische Kirchenvater Cyrillus von Alexandrien. Er trägt bischöfliches Gewand; den Kopf hat er in orientalischer Weise bedeckt (vgl. hierzu: Schulz, Der byz. Zellenschmelz S. 64 und Nilles I p. 74/75). Die Rechte legt der hl. Bischof an das Buch, das er im linken Arm hält. Diese rechte Hand, die außerordentlich flach gezeichnet ist wie auch das Buch und die Gewandfalten, zeigen gewisse Verwandtschaft mit Nr. 40—47, besonders mit Nr. 41 und 46.

Nr. 65: hl. Gregorios Thaumaturgos

Gregor wird, wie auch hier auf der Pala, oft mit seinem Freunde, dem hl. Basilius, zusammen dargestellt. Das ist

dann aber nicht Gregor Thaumaturgos, sondern Gregor von Nazianz (etwa 330—389); denn Gregor, der Wundertäter, der Bischof von Neocaesarea im Pontus, den wir auf der Staurothek Fieschi-Morgan sehen, lebte ca. 130 Jahre früher, hat also mit dem hl. Basilius nichts zu tun. (Vgl. Rosenberg Zell. II S. 35 und Detzel II S. 396 und 398).

Aus der Zusammenstellung an der Pala ist aber ersichtlich, daß dem venezianischen Goldschmied, der diese Medaillons am Architrav befestigte, jener Unterschied nicht bekannt war.

Hinsichtlich der Zeichnung ist das Medaillon trotz der schematischen Gewandbildung lehrreich. Der Kopf dagegen wirkt ziemlich primitiv; auch in der Farbe ist das Plättchen schlecht.

Nr. 67: hl. Basilius

Basilius, der große Redner und Begründer des Basiliusordens, in bischöflichem Gewand, wie man ihn auch auf dem Buchdeckel der Stadtbibliothek Siena und auf der Staurothek Limburg findet.

Er war Erzbischof von Caesarea in Kappadokien († 379). Die griechische Kirche feiert ihn am 1. Januar.

Nr. 70: hl. Theodor

Der Heilige in Rüstung mit Lanze und Schwert. Der Mantel zeigt hier ziegelrote Farbe, wie wir sie u. a. auch auf Nr. 29 Sisinnios sehen. Gerade d i e s e Farbe erlaubt aber am wenigsten auf die Entstehungszeit des Medaillons zu schließen. Denn das Ziegelrot kommt schon auf prähistorischen Stücken vor, und in Byzanz findet man es auf frühen und späten Darstellungen. (Vgl. Rosenberg Zell. II S. 62.) Die chemische Zusammensetzung dieses Emails und demnach die Erscheinungen beim Brande, beim Schleifen und Polieren, waren offenbar vor 1000 Jahren schon dieselben wie heute: da das Ziegelrot außerordentlich weich und empfindlich ist, bekommt es leicht Blasen und wird bei der geringsten Berührung mit Säure matt. Es springt auch sehr leicht aus, wie man besonders deutlich auf den späteren Stücken sieht, wo es mitunter in großen Flächen verwendet ist.

Nr. 60: hl. Panteleemon

Der hl. Arzt mit einem chirurgischen Instrument und einem Arzneikasten.

Das Gewand ist türkis, gelb und rot, der Mantel blau. (Vgl. Nr. 41 Panteleemon.) Die hervorragende Zeichnung des Stückes finden wir ebenso auf

Nr. 57: hl. Tryphon

Der Heilige mit einem Kreuz und erhobener Linken. Der Mantel ist türkis mit roten Herzchen, der Clavus gelb, der rechte Aermel rot. Der Fleischton ist sehr gut. Auffallend sind die Haare gebildet, die nach außen in Zipfeln endigen. Wir finden das nur noch auf den Medaillons des Christusbildes in Gelati und auf einem Andreasmedaillon des Buchdeckels in Capua.

Tryphon litt unter Decius in Nicaea um 250. Die Lateiner feiern ihn am 10. Nov., die Griechen am 1. Febr. Im Menolog. Basilii p. 289—290 wird er mit eigenem Synaxiarium gefeiert. (Vgl. Nilles I p. 90.)

Hierher setzen wir noch

Nr. 167: hl. Paulos

Obwohl das Medaillon mit den bisher behandelten wenig Zusammenhang zeigt, läßt es sich doch hier einreihen, da wir die ganze Gruppe mit der Apostelreihe Nr. 77—88 in Verbindung gebracht haben. Unser Paulusplättchen hier läßt sich sehr gut vergleichen mit dem großen Paulus Nr. 83; in dem langgestreckten Kopf des Apostels mit den stark, aber etwas skeptisch blickenden Augen spricht sich dieselbe Auffassung wie bei uns aus. Aus der Blickrichtung und der etwas seitlichen Stellung kann man entnehmen, daß Nr. 167 ehemals zur Rechten eines Erlöserbildes gestanden haben muß.

ACHTE GRUPPE:

Nr. 28: hl. Demetrius
Nr. 37: hl. Theodor
Nr. 62: $\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$ Antiphonetes

Nr. 28: hl. Demetrius

Der hl. Demetrius zählt zu den bedeutendsten byz. Heiligen. Er ist der Patron von Saloniki, der christlichen Hauptstadt des Orients, wo seine Kirche aus dem V. Jahrhundert heute noch steht. Dort wurde er auch unter Maximian gemartert (8. Okt.). (Vgl. Nilles I p. 308 und Künstle II p. 179.)

Der Heilige ist unzählige Male auf byz. Darstellungen vertreten. Man findet sein Bild wie das der andern Militärheiligen — Demetrius diente im römischen Heer und war Prokonsul in Griechenland — auch auf Siegeln und Münzen. Unter den Zellenschmelzdarstellungen, die ihn zeigen, nennen wir einen Kelch im Tesoro von San Marco, ein Medaillon auf dem Buchdeckel mit dem stehenden Michael ebendort und den Buchdeckel Siena. (Vgl. zum Kelche: Pasini Tesoro Tav. XXXV, 61 und zum Buchdeckel: Durand Le Trésor S. 46/47, der annimmt, daß das Stück einer venezianischen Ueberarbeitung unterzogen wurde. Die Ausdehnung muß aber immer dieselbe gewesen sein, wie die ziselierte Rückseite zeigt.) Man sieht ihn auch auf dem Buchdeckel mit dem Brustbild Michaels: jung, mit einer Rolle in der etwas gekünstelt gehaltenen Rechten. Die Stellung der Hände auf diesem Buchdeckel ist überhaupt ein Kapitel für sich! Sie sind, wie auch die Gesichter ziemlich eigenwillig, aber außerordentlich fein gebildet und weichen von dem üblichen Typ sowohl in Byzanz als auch der Provinz ab.

Auf dem Muttergottesbild in Chachuli zeigen 2 Medaillons den Heiligen; einmal ist er auf dem Kreuz Gaëta (XII. Jhrdt.) und einmal auf dem sog. Lukasbild in Freising (Kunstsammlungen des Klerikalseminars) zu sehen.

Neben dem Demetriusmedaillon der ehemaligen Sammlung Swenigorodskoi, heute bei Morgan, und einem solchen auf der Sammeltafel im Tesoro, wo der Heilige jung, mit einem Kreuz in der Hand und mit herzchengeschmücktem Mantel zu sehen ist, nennen wir noch seine Darstellung auf dem Reliquiar Stavelot-Walz-Morgan und auf der Staurothek Fieschi-Morgan, wo er in Gesellschaft von Theodor, Prokop und Georg auftritt. Vgl. zu Stavelot: Dalton a.a.O. S. 520/521, zu Fieschi: Rosenberg Zell. III S. 35.)

Kehren wir nun zu unserem Medaillon Nr. 28 zurück, so finden wir in der langen Gesichtsform und dem stark

und aufrecht gegebenen Oberkörper des Heiligen einen Zug, der auf Entstehung außerhalb von Byzanz schließen läßt.

Aber auch die Haartracht sieht nicht byzantinisch aus. Wir kennen sie schon von den Medaillons Nr. 20 und 23 und dem hl. Michael Nr. 25; allerdings ist hier Vorsicht geboten, denn die Engel werden gern mit solchen Locken dargestellt, aus denen dann die Haarbinde hervorkommt.

Jedenfalls aber dürfen wir auch bei Georg Nr. 28 orientalischen Einfluß annehmen.

Nr. 37: hl. Theodor

Der Heilige mit einem Kreuz in der Rechten und erhobener Linken.

Das Medaillon zeigt viel Verwandtschaft mit dem Medaillon Nr. 8, das ebenfalls den hl. Theodor darstellt. Namentlich die großen mandelförmigen Augen mit den stark nach einer Seite gerückten Augäpfeln stimmen bei beiden überein. Wir sehen, der morgenländische Schmelzmaler kannte jede Ausdrucksmöglichkeit, die durch die Stellung der Augäpfel zu erreichen ist. So bekommt der energische Krieger, der einer inneren Stimme lauschende Evangelienschreiber, die klagende oder betende Figur erst ihren eigentlichen Ausdruck.

Der Clavus hinter der Rechten mit dem Kreuz wirkt hier wie ein Buchdeckel, auf dem die Steine dargestellt werden sollen. Genau so ist es auf dem Medaillon Nr. 28 zu sehen. Unser Stück aber hat noch eine besondere Parallele in dem viereckigen Medaillon des Buchdeckels Siena, wo der Heilige mit Schild und Lanze zu sehen ist. Kopf-, Haar- und Nasenbildung sind wie bei uns hier.

Damit rückt also Nr. 37 in den Kreis der Zellenschmelze um 1100.

Nr. 62: $\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$ 'O 'ANTIΦΩNHTHC

Christus, auf dem Throne sitzend, hält in der Linken das Evangelium, während er mit der Rechten segnet. Die Füße ruhen auf einem Kissen, das auf dem Fußschemel liegt.

Die Bezeichnung 'ANTIΦΩNHTHC (ἀντιφωνεῖν = entgegnen, antworten, also: der Antworter) kommt daher daß Christus unser Bürge ist, der für uns antwortet. (Vgl. Dur. a.a.O. S. 9.)

Dieses außerordentlich repräsentative Medaillon zeigt in Gesicht- und Haarbehandlung zwar noch Anklänge an die der vorhergehenden Gruppen, besonders an Nr. 17 (vierte Gruppe); aber die Stegbildung am hellen Teil des Gewandes ist schon recht unsicher. Hier sind schon die ersten Anzeichen der Regellosigkeit, des beginnenden Verfalls der Technik zu spüren, der dann nach der Mitte des 12. Jhrdts. so rasch einsetzt. Wir finden damit auch eine annähernde Datierung für unser Medaillon: Anfang XII. Jhrdt., sagen wir: um 1100.

NEUNTE GRUPPE:

Nr. 24: hl. Georg
Nr. 29: hl. Sisinnios

Nr. 150: hl. Georg

Nr. 24: hl. Georg

Der Heilige mit Lanze und Schwert. Besonders schön ist die Rüstung gegeben; der Mantel ist mit großen weißen Scheiben auf dunkelm Grunde ornamentiert und erinnert dadurch an das Muttergottesbild Chachuli-Gelati, auf dem die kriegerischen Heiligen, trotzdem sie nicht in Rüstung gegeben sind, alle diese reich mit Kreisen und Scheiben verzierten Mäntel tragen.

Nr. 29: hl. Sisinnios

Die Darstellung zeigt den Heiligen von der Seite. Nur die rechte Hand mit dem Kreuz ist sichtbar.

Der Fleischton ist ganz dunkel und bei dem kleinen Format des Medaillons kaum zu erkennen. Der Mantel ist ziegelrot wie bei Theodor Nr. 70. Dieses auf der Palette der Schmelzkünstler aller Zeiten vertretene Rot kommt auch noch auf einigen Stücken im Tesoro vor. So trägt der hl. Georg auf der Sammeltafel einen roten Mantel ebenso die hl. Anna auf dem 2. Buchdeckel der Marciana (XI.—XII. Jhrdt.); auf den späteren Stücken tritt das Rot dann immer häufiger und in immer größeren Flächen auf, so z. B. auf dem späten Buchdeckel der Marciana und auf dem S. 53 genannten Lukasbild. Kondakow will in dem häufigen Vor-

kommen des Rot geradezu ein Kennzeichen für die späte Entstehungszeit eines Stückes sehen.

Es ist nicht ganz leicht zu sagen, welcher Sisinnios hier gemeint ist. Stadler (Vollständiges Heiligenlexikon 1886/87) kennt 23 Heilige dieses Namens! Zwei davon kämen für uns in Betracht: Sisinnios, der Bischof von Teos, der auf Torcello verehrt wird und der am häufigsten genannte hl. Sisinnios aus dem Trientiner Gebiet. Letzterer kam mit seinen Genossen Martyrius und Alexander aus Kappadokien zum hl. Ambrosius nach Mailand, wo sie der Bischof Vigilius von Trient kennen lernte und sie mit in seine Diözese nahm. Bei der allgemeinen Verehrung, welche dieser Heilige genoß, wird man wohl annehmen dürfen, daß es sich auch hier um ihn handelt.

Im Tesoro von San Marco finden wir den Namen des Heiligen auf einem Kelch, der nach ihm benannt ist (vgl. Dur. Trésor S. 52 Nr. 49, Diehl Manuel S. 705).

Das Medaillon ist gewiß nicht von einem Künstler ersten Ranges geschaffen. Wir stellen es hierher, weil es in der Haarbehandlung eine auffallende Uebereinstimmung mit dem Georg Nr. 24 zeigt. Es dürfte aber vielleicht doch zu den anderen Medaillons dieses Formats zu rechnen sein, also zur Ersten Gruppe, zumal, da es dieselben Spuren früherer Befestigung zeigt wie diese.

Nr. 150: hl. Georg

Der Heilige hält in der Rechten ein Doppelkreuz, die Linke hat er erhoben.

Dieses Medaillon hat an der Pala eigentlich keines, dem man es beigesellen könnte. Des mit Scheiben ornamentierten Mantels wegen stellen wir es zu Nr. 24. Es wird dadurch auch mit den Kriegsheiligen auf dem Muttergottesbild in Chachuli verwandt. Man könnte es ebenso gut zu Nr. 156 und 166 bringen, weil der Nimbus dieselbe Verzierung zeigt. Auch die Schreibweise ω für o hat es mit dem Prodomos 166 gemeinsam. Aber es ist nicht möglich, hieraus auf dieselbe Werkstatt zu schließen, da die Substitution von ω für o in der nachklassischen Zeit allgemein üblich ist. Ueberhaupt ist die byz. Orthographie nicht an feste Regeln und Gesetze gebunden (vgl. Rosenberg Zell. III S. 34). Die

Schrift selbst klingt bei uns mehr an Nr. 65 Gregor Thaumaturgos an, der Gesichtsausdruck deckt sich mit dem des Constantin Nr. 159. Alle diese stellenweisen Uebereinstimmungen genügen aber nicht, um das Medaillon mit Bestimmtheit einer Gruppe zuweisen zu können.

Wir haben aber noch ein Vergleichsstück an der Pala: den Erzengel Michael Nr. 152. Denn wir sehen auf unserm Medaillon an der linken Seite noch ein kleines Stück eines punktiertes Randes, der zum größten Teil unter der Fassung verschwindet. Und da die Stücke mit punktiertem Rand sehr selten sind — nur noch 2 Medaillons auf dem Brustbild Michaels haben ihn — so könnte man, wenn nicht auf dieselbe Werkstatt, so doch auf dieselbe Schule schließen. Aber außer diesem punktierten Rand hat unser Georg mit dem Michael Nr. 152 nichts gemein. Also genügt auch dieses Stück nicht, um zu einer genaueren Datierung zu kommen.

Wir müssen uns damit abfinden und stellen nochmals fest, daß wir das Medaillon nur wegen der Aehnlichkeit in der Mantelzeichnung zu dieser Gruppe genommen haben.

ZEHNTE GRUPPE:

Nr. 40: hl. Damian
Nr. 41: hl. Panteleemon
Nr. 42: hl. Ermolaos
Nr. 43: hl. Thaleleos
Nr. 44: hl. Eugen
Nr. 45: hl. Mardareos
Nr. 46: hl. Deomedes
Nr. 47: hl. Kyros.

Diese 7 Medaillons zeichnen sich durch eine ganz besondere Technik aus. Die Stege am Gewand sind zwar noch mit Anklang an die byz. Vorbilder des XI. Jhrdts. gegeben, aber Kopf und Hände zeigen doch eine ganz neue Auffassung, zu der wir die Parallele auf der allerdings jüngeren Mitra Skala Stockholm finden (vgl. Bock, Byz. Zellenschmelz S. 346.) Namentlich in einem Erzengelmedaillon dort zeigt sich die Verwandtschaft mit unserer Gruppe.

Auch die F a r b e n auf Nr. 40—47 sind nicht mehr so frisch wie auf den früherenStücken. Die meisten sind vielmehr

grau; die Schmelzmasse selbst ist auch nicht mehr zuverlässig; die vielen Poren, dazu die nicht voll ausgeschmolzenen und nicht abgeschliffenen Zellen, die Verwandtschaft mit den Stockholmer Schmelzen, ferner die offensichtliche Aehnlichkeit in der Stegbildung mit den Platten 1—7 zeigen uns den Weg zur Datierung: vielleicht sind sie mit Nr. 1—7 1204 nach Venedig gekommen. Sie würden dann wohl auch örtlich und zeitlich mit diesen zusammenfallen. Die andere Möglichkeit, welche uns durch die Verwandtschaft mit Stockholm nahegelegt wird, ist die, daß es sich um abendländische Schmelze handeln könnte. Sie würden dann zeitlich wahrscheinlich vor Nr. 1—7 anzusetzen sein; denn die abendländische Schmelzkunst hat ja nicht nur von der byzantinischen gelernt, sondern auch diese selbst wieder beeinflußt. (Vgl. Rosenberg Zell. II, S. 80.)

Unter den Dargestellten sind 6 Aerzte und 2 Krieger. Die allgemeinen Merkmale sind breite Hälse und kurze, dicke Finger.

Nr. 40: hl. Damian

Damian und Kosmas, die beiden Aerzte und Brüder, wurden unter Diokletian enthauptet. Ihr Gedenktag ist der 27. September. Damian ist hier wie Kosmas 36 mit einem chirurgischen Instrument gegeben.

Allein sieht man ihn auf der Nikopeja in San Marco, während er auf der Staurothek Fieschi-Morgan mit seinem Bruder und mit Panteleemon zusammen auftritt.

Die Platten waren ursprünglich etwas größer, wie man an dem zum Teil verdeckten Heiligenschein sieht. Die Fleischfarbe ist schlecht, sie spielt fast ins Graublaue; der Nimbus ist graugrün mit rotem Rand.

Nr. 41: hl. Panteleemon

Der meist jung und bartlos gegebene Heilige übte die Heiltätigkeit in Bithynien aus. Die griechische Kirche feiert ihn am 27. Juli.

Wie auf Nr. 60 trägt der Heilige auch hier ein chirurgisches Instrument und den Arzneikasten. So sieht man ihn auch auf der byz. Staurothek und auf einer Platte im Tesoro (vgl. Dur. Trésor Nr. 71.)

Unter den Farben fällt hier vor allem das braunopake Haar auf. Man würde das auf keinem Stück der Blütezeit finden.

Nr. 42: hl. Ermolaos

Der alte weishaarige Heilige, mit einer Glatze dargestellt, hält in der verhüllten Linken ein Buch; mit der Rechten scheint er auf dieses, auf das auch sein Blick gerichtet ist, hinzuweisen.

Ermolaos war Priester und Arzt in Nikomedien und wurde dort unter Maximin gemartert. Er wird am 26. Juli gefeiert. (Vgl. Nilles, Kalendarium ecclesiae orient. et ocident. I 314; Acta Sanctorum der Bollandisten Nov. I 445—504.)

Nr. 43: hl. Thaleleos

Der Heilige mit schmalem Haarkranz und kurzem Bart trägt in der verhüllten Linken scheinbar ein Buch, das er mit der Rechten berührt. (s. Nr. 46 Deomedes.)

Thaleleos war ebenfalls Arzt. Er wurde 284 unter Numerian in Edessa gemartert. Baronius meint: Edessa in Syrien, die Bollandisten dagegen Edessa in Cilicien. (Vgl. Nilles I p. 162 und II p. 583).

Nr. 44: hl. Eugen

Der am 13. Dez. gefeierte Heilige trägt seinen Mantel wie auf Nr. 54. In der Rechten hält er ein Kreuz.

Nr. 45: hl. Mardareos

Der kappadokische Heilige tritt auch hier neben seinem Leidensgefährten Eugen auf wie bei Nr. 50 u. 54. Er trägt den Mantel genau wie dieser. Die Rechte hält ein Kreuz, die Linke hat er erhoben. (Zu beachten: das wollige Haar).

Nr. 46: hl. Deomedes

Der jugendliche Heilige, dessen die griechische Kirche am 16. August gedenkt, kam wie Eugen, Mardareos u.s.w. bei der diokletianischen Christenverfolgung ums Leben. Er stammte aus Tarsus in Cilicien und war Arzt von Beruf. Seine Darstellung erfolgt, wie Detzel (a.a.O. II S. 294) sagt, meist mit

einem Beil. Vielleicht handelt es sich auch hier um dieses Attribut; denn ein Buch kann der flache Gegenstand mit den Schnörgeln unmöglich sein, wenn dieses mitunter auch sehr flach gezeichnet wird. Es wäre auch denkbar, daß es sich um einen ärztlichen Gegenstand handelt, da er bei dem Arzt Ermolaos Nr. 42 ebenso gegeben ist. Ganz ähnlich sieht man ihn auch bei Thaleleos Nr. 43, wo man ihn fast für ein Buch halten könnte. Aber auch dieser war ja Arzt, wie wir oben sahen.

Nr. 47: hl. Kyros

Der Heilige, aus Alexandria gebürtig, seines Zeichens ebenfalls Arzt, litt auch unter Diokletian (vgl. dazu Kond. Byz. Zell. S. 153). Hier ist er dargestellt mit erhobener Rechten, die Ringfinger und Daumen zusammengelegt, während die Linke ausgebrochen ist. Man kann daher nicht mehr feststellen, ob sie einen chirurgischen Gegenstand oder ein Buch hielt. Doch wird wohl das Erstere zutreffen, denn, wie wir oben sahen, werden die hl. Aerzte, sofern sie nicht einfach ein Kreuz in der Hand haben, immer mit einem Attribut aus ihrem Beruf wiedergegeben.

ELFTE GRUPPE:

Nr. 30: hl. Petrus
Nr. 35: hl. Joh. Theologos
Nr. 16: hl. Mantheos
Nr. 32: hl. Bartholomäos
Nr. 39: ohne Namen

Nr. 30: hl. Petrus

Petrus ist zu erkennen am weißen Lockenhaar. Die Rechte legt Mittel- und Ringfinger zusammen mit dem Daumen, die Linke hält die Rolle. Die Zeichnung ist ziemlich plump.

Es ist nicht leicht, für dieses Medaillon allein ein Vergleichsstück an der Pala zu finden. Etwas vergleichbar scheint hinsichtlich des dichten weißen Haares, der Gewandfalten und der Handstellung mit unseren Medaillons 30 u. 35 das Andreasmedaillon auf dem Muttergottesbild Chachuli. Vielleicht noch

größer ist die Verwandschaft mit dem Evangelisten Matthäos und dem Joh. Theologos auf dem Stavelot-Reliquiar.

Wir wenden uns, da es nicht gelingen will, unbedingt brauchbare Vergleichsstücke zu finden, gleich dem nächsten Medaillon zu:

Nr. 35: hl. Joh. Theologos

Der Evangelist legt Ringfinger und kleinen Finger der Rechten mit dem Daumen zusammen, während die Linke (verhüllt unter dem Gewandbausch) das Buch hält.

Die Haarlinie bildet an der Stirn nur 2 Locken; bei Petrus 30 sehen wir deren 3. Aber diese Locken sind so charakteristisch, daß wir jetzt auch andere Zellenschmelze namhaft machen können, die unsern beiden Medaillons 30 u. 35 ähnlich sind. Es kommen hier zunächst in Betracht die beiden Medaillons der Sammeltafel: Matthäos und Markos. Daß diese seitlich gestellten Evangelisten zusammengehören, ist ja auf den ersten Blick zu sehen; sie zeigen aber auch mit den unsrigen Verwandschaft: beim hl. Markos finden wir die Locken (auch die Bartlocken) genau so gebildet wie auf unsern Medaillons. Auch die übrigen Merkmale der Tesoroplättchen (breite Nasen, weit heraustretende Backenknochen) sieht man auf Nr. 30 und 35 wieder. Ferner müssen wir noch ein zweites, kleineres, Matthäos-Medaillon der Sammeltafel beiziehen. Wenn der Evangelist dort auch schräg gestellt ist, so hat er doch in dem wolligen Haar, in dem wie auf Nr. 35 in Spitzen endigenden Bart, dem kleinen festgeschlossenen Mund und wiederum in den Backenknochen genügend Vergleichspunkte, die uns gestatten, ihn zu unsern beiden Medaillons zu setzen.

Dazu kommt noch ein Weiteres: Rosenberg, der in „Sacra Regni Hungariae Corona" (Karlsruhe 1916) unsere Nummern 30 u. 35 abbildet, stellt an ihnen „ein auffallendes Konvergenzschielen" fest. Dasselbe weist er noch auf Stücken der Mitra Stockholm u. auf der von ihm behandelten ungarischen Krone nach (S. 14 u. 15). Damit haben wir nun wohl einige weitere Vergleichsstücke gewonnen. Aber für eine genauere Datierung nützen sie uns nicht viel, da die Mitra Stockholm (XI. Jhdt.) und die ungarische Krone (um 1000) abendländisch sind.

Vielleicht darf man Nr. 30 u. 35 um 1050 ansetzen.

Wir fügen hier ein Medaillon ein, das weder zu einem andern an der Pala, noch auch zu einem Schmelz außerhalb dieser nähere Beziehungen zeigt:

Nr. 16: hl. Mantheos

Der Dargestellte ist der hl. Matthäos. Die Schreibweise darf uns nicht verblüffen; wir finden sie ebenso auf einem Medaillon der ehemaligen Sammlung Swenigorodskoi, auf einem der Sammlung Botkin und auf einem vom Muttergottesbild Chachuli. Trotzdem scheint es nicht möglich zu sein, aus der Uebereinstimmung in diesem einen Punkt auf eine weitere Zusammengehörigkeit der genannten Medaillons zu schließen, und es muß noch einmal betont werden, daß das Medaillon Nr. 16 auch mit unserer Gruppe hier keine unmittelbare Verbindung aufweist.

Die Farben sind: Untergewand rot, Mantel blau, Haare blauviolett, Nimbus dunkelgrün mit rotem Rand.

Nr. 32: hl. Bartholomäos

Eitelberger liest versehentlich: Mantheos. Das Medaillon muß ehemals wesentlich größer gewesen sein, wie die Schrift, die auf der linken Seite fast ganz unter der Fassung versteckt liegt, zeigt. Die Zeichnung ist außerordentlich unbeholfen. Die Lage der Stege ist sehr unsicher und ohne jeden Sinn. Besonders auffallend sind der große Kopf, die winzigen Hände und die Ohren, die wie Henkel an der schwarzen Haarmasse angesetzt sind. Man erkennt eine gewisse Verwandschaft mit Nr. 62, dem Antiphonetes u. mit den Markos- und Matthäos-Medaillons auf der Sammeltafel im Tesoro.

Zu näheren Schlüssen können wir aber erst kommen nach Betrachtung des folgenden Medaillons:

Nr. 39: ohne Namen

Dieses Medaillon ist das einzige an der ganzen Pala, das keinen Namen hat (Dur. S. 11 meint, es seien mehrere).

Der Heilige trägt ein Buch in der verhüllten Linken, während er mit der Rechten Ringfinger und Daumen zusammenlegt. Man erkennt gleich an der Gesichtsbildung und am Blick,

daß Nr. 32 und 39 zusammengehören. Der Kopf steht hier schief vor der ausgeschnittenen Nimbusfläche und ist zweifellos eine Ergänzung aus späterer Zeit. Damit taucht auch bei Nr. 32 die Frage auf, ob der übermäßig große Kopf nicht erst später aufgesetzt wurde. Aber auch die übrige Zeichnung auf Nr. 39 ist nicht mehr aus bester Zeit; man erkennt deutlich die Verwandtschaft mit dem Antiphonetes Nr. 62. Nehmen wir hierzu noch den Erzengel mit dem weißen Gewand von der Staurothek Limburg, so bekommen wir die durchgehende Linie von der Mitte des X. Jhrdts. bis in die Mitte des XII. Jhrdts.

Wenn wir auch annehmen, daß die Erneuerung der Köpfe auf den Medaillons Nr. 32 u. 39 im Abendland vor sich gegangen sei — falls es sich nicht überhaupt um abendländische Stücke handelt — so kann sie jedenfalls nicht viel später als diese selbst liegen.

ZWOELFTE GRUPPE:

Nr. 153: Kaiser auf der Jagd
Nr. 158: „ „ „ „
Nr. 154: „ „ „ „
Nr. 159: hl. Konstantin
Nr. 155: Lebensbaum
Nr. 157: Greife
Nr. 168: Ornament
Nr. 151: Ornament

Die Medaillons dieser Gruppe haben als Gemeinsames orientalische Themen und orientalische Farbengebung.

Nr. 153: Kaiser auf der Jagd

Das Medaillon ist auf Alinari 38 590 sehr klein zu sehen. Der kaiserliche Reiter sprengt auf einem Roß daher. Die Linke hält den Zügel; auf der ausgestreckten Rechten sitzt der Jagdfalke. Unten: ein Hund, der einen Hasen jagt.

Bei den Farben bemerkt man einen häufigen Wechsel zwischen gelb-opak und rot-opak. Das Pferd ist türkis und dunkelblau, der Nimbus mit einem roten Rand umgeben.

Eine Bordüre hat dieses Medaillon im Gegensatz zu den andern mit Jagdszenen nicht. Es ist aber anzunehmen, daß sie unter der Fassung versteckt liegt.

Nr. 158: Kaiser auf der Jagd

Das Medaillon ist auf Alinari 38 593 nicht sehr deutlich. Es zeigt den kaiserlichen Reiter auf dem galoppierenden Pferde in derselben Weise wie Nr. 153. Unten ist genauso der Hund, der den Hasen jagt. Eine Landschaftsandeutung ist nicht gegeben, doch sieht man über dem Pferd einen kleinen Vogel. Die Freude an der minutiösen Innenzeichnung und der dekorativen Ausgestaltung veranlaßt den Künstler sogar, dem Pferde abgesehen von dem reichen Zaumzeug noch Bänder an die Fesseln zu legen.

Die vierteilige Bordüre zeigt ein halbes Kreuzchenornament, das wirkt wie ein Wellenband.

Die Farben sind: Grund grau-türkis mit dunkelblauer, roter und gelber Zeichnung (Pferd!). Das flatternde Band am Gewand des Kaisers ist rot, während am Kreuzchenornament wie immer blau, weiß und rot wechseln.

Nr. 154: Kaiser auf der Jagd

Auf Alinari 38 591 undeutlich.

Dieses Medaillon zeigt den orientalisch-persischen Einschlag noch deutlicher als die beiden vorhergehenden.

Der Kaiser auf einem sich bäumenden Pferde, wieder mit einem Falken und begleitet von einem Hund, der einen Hasen jagt. Eine Eigentümlichkeit dieser Platte sind die gleichsam als Füllornamente verwendeten Kreuze, die wohl den Wald andeuten sollen; denn oben an der linken Schulter des Kaisers ist ein kleiner Vogel zu sehen.

Das Medaillon ist wieder von einer vierteiligen runden Bordüre umzogen, wie wir dies unter anderen auch auf einigen Medaillons des Buchdeckels Siena sehen. Hier bei uns entsprechen sich immer die diagonal gegenüberstehenden Teilstücke. Die einen zeigen das Kreuzchenornament, das sich in seiner Feinheit mit demselben Ornament am Kelche in San Marco und an der Staurothek Limburg messen kann. Die beiden anderen Teilstücke zeigen ein Bandornament.

Diese 3 Jagdplättchen gehören mit zum Schönsten auf der Pala. Man kann die feindurchdachte Zeichnung, die in allen Einzelheiten vollkommen natürliche Proportionen zeigt, nicht genug bewundern. Allein schon die Art und Weise, wie das Tempo der Jagd zum Ausdruck gebracht wird durch das

Pferd, durch die contrapostische Wendung des Reiters und durch dessen nach hinten flatternden Gewandzipfel, ist ein Meisterstück. Und trotz der Kleinheit der Einzelfiguren findet der Künstler noch Gelegenheit, durch eine schier unübersehbare Menge von eingelegten Drähtchen Leben in Körper und Gewand zu bringen.

(Vgl. dazu Lit. Bericht in Oriens christ. 1913 III S. 27: Le motive du galop volant sur une cassette d'ivoire byzantine (Ravenna): Bréhier, Revue arch. 4 XIX, p. 428—432 führt das Stück über das Mittelglied der ikonoklastischen Kunst auf Persien zurück. — Vgl. ferner: Berichte aus den preuß. Kunstsammlungen XLVIII. Jahrg., Heft I 1927 S. 8. F. Sarre spricht dort über 2 keramische Schüsseln (Abb. Titelblatt und Nr. 4). — Kond. Byz. Zell S. 132 sagt: „Ein Thema, welches von der persischen Kunst in sassanidischer Zeit verarbeitet und von Byzanz wiederholt wurde.")

Hinsichtlich der Farbe schließen sich diese drei Medaillons eng an die mit orientalischer Farbengebung im Tesoro an, z. B. an die langovalen Medaillons auf dem stehenden Michael u. an die Rundmedaillons von Kosmas und der Kaiserin Zoë auf der Sammeltafel.

Der orientalischen Farbengebung wegen fügen wir hier an:

Nr. 159: hl. Konstantin

Alinari 38 594

Der Kaiser mit Krone und Nimbus hält in der Rechten ein Kreuz, in der Linken eine Rolle. Das Gewand hat gelben Grund, die Zeichnung ist grün, blau und rot, der Nimbus ist dunkelsmaragdgrün mit rotem Rand. Der Fleischton ist tief braun wie bei der Kaiserin Zoë auf der Sammeltafel.

Zeitlich einzureihen ist dieses Stück schwer. Das Gewand erinnert zwar stark an Gabriel 160, aber die Gesichtszeichnung geht weit von diesem ab. Auffallend sind in dem an sich schon breiten Gesicht die breite Nase und die weit auseinanderstehenden Augen, die einen starren Ausdruck haben. Man denkt unwillkürlich an die Deesisgruppe auf dem Praxedisreliquar (vgl. Grisar, der Schatz von Sancta Sanctorum, Freiburg 1908 S. 107 Abb. 51 und Taf. IV und V). Und damit wird auch unser Medaillon ungefähr gleichzeitig sein.

Als Stehfigur haben wir Konstantin oft mit Helena zusammen, so z. B. auf dem Reliquiar Stavelot — Walz — Morgan.

Nr. 155: Lebensbaum

Auf Alinari 38 589 sehr undeutlich.

An der Wurzel eines Baumes, der in ein Kreuz endigt, sind zwei Schlangen mit den Schwänzen verknotet. Sie folgen der Rundung des Medaillons und legen ihre Köpfe zu Füßen des Kreuzes. Es sind allerdings keine Schlangenköpfe, sondern Wolfsköpfe. In den Zweigen des Baumes sitzen unten 2 Pfauen, oben 5 weitere Vögel (also nicht zwei Schlangen, wie Eitelberger S. 253 sagt. Auch Veludos Angaben a.a.O. S. 37 stimmen nicht: „Blaue Kugel in Herzform (die Welt) zwischen 2 Pfauen (die Eitelkeit); eine Schlange (Demon), die sich um den Baum ringelt . . . wendet ihren Kopf . . . gegen ein Kreuz."

Das Medaillon ist umgeben von einer vierteiligen Kreuzchenbordüre wie die andern orientalischen Plättchen auch.

Die Farben sind blau, rot und weiß, die Schlangen zeigen dazu noch transparentgrün. Der Kopf ist türkis mit blauen Punkten, die Ohren sind dunkelblau, Zungen und Augäpfel rot. Stamm und Geäste des Baumes haben den guten braunen Fleischton. Der Rand ist rot mit weißen Punkten. Die Vögel sind am Schwanz hellbraun mit weißen Streifen und roten Punkten. Der Hals der Vögel ist türkis.

Es handelt sich hier zweifellos um eine symbolische Darstellung des Kreuzes, die indessen nicht einfach zu deuten ist. da die auf den Medaillon vorkommenden Tiere zum Teil ganz verschiedene Bedeutung haben. Den Venezianern mußten die symbolischen Themata wohl bekannt sein; denn wir finden sie auf manchen Stücken in und um Venedig wieder. So ist z. B. die geknotete Schlange auf einem Kapitäl der Kathedrale in Torcello zu sehen. Im selben Gotteshaus findet man auf einer Wandbekleidung die beiden Pfauen, die dort aus einer Schale, die ihnen der Baum bietet, trinken. Auf den beiden genannten Denkmälern sieht man auch die dreilappigen Blätter, wie auf unserm Medaillon.

Kondakow (Byz. Zell S. 133) sagt zu unserm Stück: „Das Paradies als Weinrebe mit 7 Sprößlingen . . . Wie sehr solche Themata auch durch christliche Sujets und Parabeln veränderlich sind, erkennt man in ihnen doch unschwer Wiederholungen der in früherer Zeit für Amulette beliebten Darstellungen."

Seite 370 bezeichnet Kondakow dann das Motiv des Lebensbaumes als ein persisches der Sassanidenzeit, „das im

III. oder IV. Jhrdt. auf spätrömische und byzantinische Arbeiten überging."

Auch die Darstellungen in den 5 Arkaden auf dem stehenden Michaelsbilde nennt Kondakow „Paradiesbäume vom Typus des symbolischen Baumes des Lebens." Tatsächlich zeigen die Paradiesbäume dort auch eine große Verwandtschaft mit unserm Medaillon. Schließlich erwähnt Kondakow S. 225 einen Lebensbaum auf der Porutsche des Metropolitan Photius im Moskauer Synodalschatz. (Vgl. zu den Baumdarstellungen noch Detzel I S. 37 u. II S. 24 ff. und Luschan: Entstehung und Herkunft der jonisch. Säule, 1912).

Der Lebensbaum ist also ein persisches Motiv, das allmählich immer mehr zum Ornament erstarrte.

Nr. 157: Greife

Alinari 38 592

Zwei auseinanderspringende Greife, die ihre Köpfe einander zuwenden. In der Mitte in einem Kreis ein gekrönter Kopf, außerdem Füllornamentik. Eine Bordüre ist nicht zu sehen, war aber sicher vorhanden oder liegt noch unter der Fassung.

Farbig schließt sich das Medaillon ganz den vorhergehenden an. Die Köpfe der Greife sind türkisblau wie bei den Schlangen von Nr. 155. Die andern Farben sind blau, weiß u. dunkelrot.

Wir haben es bei diesem Thema zweifellos mit einem persischen Motiv zu tun. (Vgl. dazu Rosenberg Zell III S. 27 über die Greife auf der Kanne von St. Maurice d'Agaune).

Von besonderem Interesse sind die Ausführungen, die G. Supka (Zeitschrift für chr. Kunst Nr. 10, 1911) zu unserm Medaillon macht: er setzt es in Beziehung zur Ortokidenschüssel (1140) im Innsbrucker Museum, die die rätselhafte Himmelfahrt Alexanders d. Gr. darstellt, und die er mit einer Reliefplatte an der Nordseite von San Marco in Venedig zusammenbringt. (Vgl. dazu auch Dalton a.a.O. S. 61 und Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes, 2. Aufl. S. 439). Er glaubt nun, daß unser Stück von einem Künstler stammt, dem „zweifelsohne der Typus der Hoffart (= Hochfahrt), wie sie im Mittelalter durch Alexanders Himmelfahrt dargestellt wurde, vorschwebte." Diese Vermutung Supkas scheint viel Wahrschein-

lichkeit für sich zu haben. Damit ist dann auch eine gute annehmbare Erklärung für den gekrönten Kopf in der Mitte des Medaillons gegeben, eine bessere als die Kondakows, der a.a.O. S. 133 die 2 Greife als die Hüter des symbolischen Baumes des Lebens ansieht und den „Frauenkopf" in der Mitte als die geheimnisvolle Frau der Apokalypse.

Nr. 168: Ornament

Auf Alinari 38 577 schlecht.

Das Medaillon zeigt ein verschlungenes Ornament, das wir seiner Zeichnung und seinen Farben nach ebenfalls zu den persischen rechnen dürfen. Es wirkt so leuchtend, als ob es eben aus dem Schmelzofen käme. Unter den Farben fällt neben rot und weiß vor allem ein sehr schönes transparentes Smaragdgrün auf. Auch dieses Stück kam wie wohl alle „persischen" mit orientalischer Farbengebung, sicher mit dem lateinischen Raub 1204 nach Venedig.

Nr. 151: Ornament

Alinari 38 576

Das Ornament zeigt viel Verwandtschaft mit den Ornamenten an Stücken im Tesoro. Im Gegensatz zu Nr. 168 wirkt das ziemlich lädierte Medaillon eher etwas matt. Die Zeichnung erinnert an die Türkisschale mit den Hasen im Tesoro. Die Farben dort sind für die Rosetten dunkelblau, grün, weiß mit roten Kreuzchen, für die 3 andern Medaillons außen rot, grün mit blauem Rand, innen: weiße Spitzen mit blauem Rand, dabei ziegelrot und grünsmaragd. Ganz ähnlich sind die Farben auf unserm Medaillon.

Es wäre nicht unmöglich, daß es im Abendland entstanden ist.

DREIZEHNTE GRUPPE:

Nr. 26: Maria orans
Nr. 156: Maria orans
Nr. 166: hl. Joh. Prodromos
Nr. 49: hl. Georg Tropaiophoros

Nr. 26: Maria orans

Das Medaillon zeigt die Muttergottes en face mit erhobenen Händen.

Der Fleischton ist sehr schön braun, der Mantel dunkelblau mit ziegelrotem Rand. Die Faltengebung dagegen ist sehr mangelhaft. Die Stege am Gewand gleichen einer Uebersetzung von gezeichneten Linien in Draht. Das Gesicht zeigt wieder feinste Zeichnung. Vergleichen wir damit die Maria orans von Rjasan, so sehen wir deutlich, wie dort der Typus abgeschwächt ist. Anstelle des feingeschnittenen Gesichtes mit dem schmalen Hals bei unserer Madonna tritt bei dem außerbyzantinischen Stück — die Madonna Rjasan ist russische oder georgische Arbeit — ein rundes schematisch gezeichnetes mit breitem Hals. Die kleinen runden Augen dort erinnern an das Reliquiar des Nikephoros Phokas (963—969) im Kloster Lawra auf dem Athos. Ebenso sieht man die Abschwächung des Typus an dem Gewand und dem Häubchen. Vergl. zum Thema der Orantin Röm. Quart. Schrift 1893 S. 4 ff., wo Josef Strzygowski über „die Maria Orans in der griechischen Kunst" spricht.

Dasselbe Thema zeigt

Nr. 156: Maria orans

Auf Alinari 38 588 schlecht

Die Orantin ist hier zwar von der Seite gegeben und gehört, wie wir bei Nr. 166 sehen werden, mit dieser zusammen zu einer Deesis. Trotzdem aber offenbart sich hier die andere Auffassung des Künstlers. Die Art wie das Gewand gegeben ist, erinnert stark an die Maria auf dem Buchdeckel Siena. Ganz überein stimmt namentlich das Häubchen mit der darübergezogenen Penula.

Maria hat hier einen smaragdgrünen Nimbus, der von einem roten Rand mit weißen Punkten umgeben ist. Diese verzierten Nimben sind am Brustbild Michaels und am 1. Buchdeckel der Marciana sehr häufig. An den Medaillons der Pala sieht man sie nur bei: Nr. 49 Georg, Nr. 150 Georg, Nr. 156 hier und bei

Nr. 166: hl. Johannes Prodromos

Auf Alinari 38 587 stark verkürzt.

Nicht nur der Nimbus, sondern auch die Inschriftenkreise zeigen hier diese Umrandung. Die seitliche Stellung

mit erhobenen Händen, die Zeichnung der Gewandfalten und der Ausdruck des Kopfes zeigen gleich, daß dieses Medaillon zu Nr. 156 Maria gehört, und daß beide Stücke zuseiten eines Erlöserbildes gestanden haben müssen. Es ist indessen nicht möglich, in dem kleinen Christus 58 dieses Bild zu sehen, wie man vielleicht wegen der dort ebenfalls vorhandenen Inschriftenkreise annehmen könnte. An den Pala-Medaillons treten ja Inschriftenkreise nicht gerade häufig auf; außer bei Nr. 166 finden wir sie nur noch bei Nr. 58 $\overline{IC}$ $\overline{XC}$ und auf Nr. 49 Georg; aber auf dem Buchdeckel Siena finden wir weitere Belege dafür, ohne daß es jedoch möglich wäre, hieraus auf eine bestimmte Werkstatt oder einen bestimmten Entstehungsort zu schließen.

Die hagere Gestalt des Vorläufers zeigt das nach der Tradition struppig gezeichnete Haar wohl geordnet. Es wäre deshalb auch angängig, das Stück wegen der zipfligen Frisur in die Nähe von Nr. 57 Tryphon zu rücken, umso mehr als die exakte Zeichnung dieses Medaillons in der der unsrigen eine Parallele findet.

Schließlich muß noch eine Uebereinstimmung in der Namensschreibung unsres Medaillons mit dem Georg Nr. 150 erwähnt werden; dieses Plättchen, das auch den verzierten Nimbus hat, zeigt die Beischrift ΓΕΩΡΓΙC, unseres die Beischrift ΠΡΩΔΡΟΟC. Wenn die byz. Orthographie auch nicht an feststehende Regeln gebunden war, so zeigt doch das in beiden Fällen für o gesetzte ω, daß die beiden Medaillons aus demselben Dialektbereich stammen müssen. Dieselbe Schreibweise zeigt

Nr. 49: hl. Georg Tropaiophoros

Höhe ca. 7 cm

Der „Siegbringer" ist mit Lanze und Schwert dargestellt. Der Mantel ist rot, der rechte Aermel dunkelblau, im übrigen sieht man die bekannten Rüstungsfarben. Die Technik zeigt sich hier in höchster Vollendung. Prächtig ist das Haar in einem Kranz von Lockenspiralen gegeben. Die Ausgewogenheit und die bis zu höchster Ausdruckskraft gesteigerte technische Fertigkeit auch nur annähernd in Worte zu fassen, ist unmöglich.

Die Inschriftkreise der verzierten Nimben, die gleiche

Schreibung erlauben uns, das Stück zunächst mit Nr. 166, dann auch mit 156 und mit 150 Georg zusammenzubringen.

VIERZEHNTE GRUPPE:

Nr. 161: Symbol des Evangelisten Matthäus
Nr. 162: Symbol des Evangelisten Markos
Nr. 163: Rex Gloriae
Nr. 164: Symbol des Evangelisten Johannes
Nr. 165: Symbol des Evangelisten Lukas

Nr. 161: Evangelist Matthäus

Alinari 38 581

Das Symbol des Evangelisten, dargestellt durch einen geflügelten Menschen mit Nimbus, der das aufgeschlagene Buch mit dem Anfang des Matthäus-Evangeliums hält:
LIB(ER) GEN (ERATIONIS)

Nr. 162: Evangelist Markos

Alinari 38 584

Das Symbol des Evangelisten in Gestalt eines geflügelten zum Himmel blickenden Löwen. Das aufgeschlagene Buch zeigt die Worte: ECCE MIT(T)O.

Nr. 163: Rex Gloriae

Alinari 38 583

„König der Herrlichkeit"

Christus mit Kreuznimbus hat den rechten Arm erhoben und segnet mit den ersten 3 Fingern. In der Linken hält er ein aufgeschlagenes Buch mit der Inschrift: R e x G L (oriae.) Zu beiden Seiten des Hauptes die Buchstaben A—Ω.

Die beiden letzten Medaillons dieser Gruppe stehen nicht in der üblichen Reihenfolge; Johannes müßte hinter Lukas kommen.

Nr. 164: Evangelist Johannes

Alinari 38 585

Der gen Himmel blickende Adler hält das geöffnete Buch, in dem man die Anfangsworte des Evangeliums liest:
I N P(R I)N C I P I O (ERAT VERBUM)

Nr. 165: Evangelist Lukas

Alinari 38 586

Der geflügelte Stier hält das offene Buch mit der Inschrift: FUIT I(N) DIEB(US).

Technisch sind diese 5 Plättchen die schlechtesten der Pala. Das Email ist zum großen Teil zerstört, was unmöglich nur von der schlechten Behandlung der Stücke kommen kann, sondern hier gleichzeitig ein Zeichen für die gänzlich verwilderte Technik ist. Das zeigen auch die ganz ohne Sinn gelegten Stege, die mit guten byz. Vorbildern nichts mehr zu tun haben. Wesentlich besser sind im Vergleich hierzu die Evangelistensymbole auf einem Stück im Schatz der Kathedrale von Troyes (vgl. Le Brun-Dalbanne in Recherches sur l' histoire et le symbolisme de Troyes 1862, S. 8 ff.). der sie in den Anfang des XIV. Jhrdts. datiert. Labarte (Hist. des Arts industriels II. Aufl. Bd. III S. 28 Nr. 8 der abendländischen Stücke) meint XII. Jhrdt. Man sieht daraus, daß die Datierung der Stücke in Troyes sehr schwankend ist.

Aber abgesehen von den Aufschlüssen, welche die schlechte Technik gibt, kommen wir einer zeitlichen Ansetzung näher, wenn wir die Schrift auf den Büchern und die Buchstaben A und Ω betrachten: diese zeigen genau denselben Charakter wie die beiden Inschriftplatten Nr. 95 und 99, die bestimmt aus dem Jahre 1345 sind. Der lateinische T e x t allein würde nicht genügen, um die Stücke für das Abendland in Anspruch zu nehmen, denn die 27 kleinen Platten am unteren Teil der Pala (Nr. 106—122 und 140—149) zeigen uns, daß man auch in den Zeuxippus-Werkstätten in Konstantinopel lateinisch schrieb, wenn es sich um bestellte Stücke für das Abendland handelte.

Ist es uns aber möglich, auf Grund des Schriftcharakters diese Medaillons in die Zeit Andrea Dandolos zu verlegen, so ist es vielleicht sogar statthaft, sie dem Sieneser Goldschmied Giovanni Boninsegna zuzuschreiben, dessen Tätigkeit an der Pala 1345 uns bezeugt ist. Venezianisch sind die 5 Plättchen sicher.

Nr. 109–119: Leben Christi

Diese 11 Platten zeigen Szenen aus dem Leben Christi. Die lateinischen Beischriften sind in Form eines zweiteiligen Spruchbandes gegeben und zwar als Hexameter.

Nr. 109: Mariä Verkündigung

Höhe ca. 12,8 cm

Alinari 38 581

Virgo ferens prolem pariat quem
mundus adoret

Maria empfängt in ihrem Hause, das angedeutet wird durch einen zurückgeschlagenen Vorhang und eine ornamentierte Borte mit Vögeln, die Botschaft des Engels. Dieser tritt zu ihr, in der Linken den Stab, mit der Rechten segnend. Maria ist von einem Thron aufgestanden und erhebt die Rechte leicht gegen den Engel, während die Linke noch die Spindel mit der aufgewickelten Seide hält. — Alle 11 Platten haben eine Bordüre, die auf jeder Seite aus zwei Teilen besteht. Oben wird diese durch das Schriftband abgelöst.

Die Farben sind vorzüglich. Im allgemeinen zeigt diese Platte wie auch die andern der Reihe eine feine Abstufung in blauen Tönen. Am Fußkissen sieht man smaragdgrün mit einem gelben Rand, ebenso am Thron. Am Gewand des Engels wechselt blau mit rot. Der Mantel Marias ist dunkelblau und braun.

Die Darstellung entspricht ganz der Vorschrift im Malerbuch (vgl. auch Detzel I S. 156). Die Stegzeichnung, namentlich am Gewande Marias ist von außerordentlicher Schönheit. Die sichere Faltenlage am Gewand des himmlischen Boten erinnert sehr an Limburg; ebenso die Flügel des Engels. Die ganze Komposition zeigt deutlich die Freude des Künstlers am Ausgestalten der Details, ohne daß jedoch die große Zeichnung dadurch beeinträchtigt wird.

Wir vergleichen zunächst dazu die Verkündigungsszene auf dem griechischen Reliquiar in Maastricht. Auf der Vorderseite ist Maria als Brustbild seitlich mit erhobenen Händen dargestellt. Den Blick richtet sie nach einer Wolke, aus der sich ihr Christus entgegenneigt und sie segnet. Die

Zeichnung dort entspricht ganz unserer Maria auf Nr. 109, nicht nur in der Gesichts- und Gewandbehandlung, sondern auch in dem mit punktiertem Band umzogenen Nimbus, dessen Innenzeichnung sich mit der auf Nr. 109 wieder vollkommen deckt. Labarte setzt die Madonna Maastricht um 1100 an, während Bock etwa 1025 meint. (Bock und Willemssen: Die mittelalterlichen Kunst- und Reliquienschätze zu Maastricht, Köln 1872.) In Antiquités sacrées de St. Servais et de Notre-Dame de Maastricht, 1873 S. LXXIX Fig. 60 und 61 wird das Stück in die erste Hälfte des XI. Jhrdts. datiert, also auch um 1025. Kond. Byz. Zell. S. 224 setzt es als byzantinisch XII. Jhrdt. an. Molinier, Histoire 1901 S. 52, hält es für fraglich, ob das Stück byzantinisch ist, während Linas, Origine de L'art Cloisonné I S. 351 wieder: 1100 Konstantinopel sagt. — Schulz „Der byz. Zellenschmelz" 1890 S. 52 stellt fest, daß es „entschieden Verfallszeit" ist.) Auf der Rückseite des Reliquiars ist ebenfalls eine Verkündigung zu sehen in getriebener Arbeit. Die Darstellung ähnelt unserer zwar sehr — Maria mit der Spindel in der Linken ist von ihrem Thronsessel aufgestanden und lauscht der Botschaft des Engels — aber für uns kommt sie nicht in Betracht, da sie jüngeren Datums sein muß.

Zu erwähnen ist noch die Verkündigungsszene auf einem getriebenen Buchdeckel der Marciana (XII. Jhrdt.): Maria sitzt in einem Innenraum (durch Säulen wiedergegeben) auf einem Sessel mit Lehne und hat sich nach dem eintretenden Engel umgewandt. Auf ihr Haupt kommt aus einer Wolke ein Strahl mit einer Flamme.

Nr. 110: Christi Geburt

Höhe ca. 12,8 cm

Alinari 38 582

Virgo parit feta velut intulit ante propheta

Maria auf einem Lager ausgestreckt, den rechten Arm aufgestützt, daneben das Kind in der Krippe, bestaunt von Ochs und Esel. Aus einer mit Sternen besetzten Wolke kommt ein Strahl auf das Kind herab. Außerdem sieht man auf derselben Platte noch zwei weitere Szenen: zwei Engel verkünden zwei Hirten, einem alten und einem jungen, die

Geburt des Herrn. Unten ist die Waschung des Kindes dargestellt. Zwei Frauen sind um das Kind bemüht. Die eine, auf einem Schemel sitzend, hält das in der Wanne hockende Kind, die andere gießt aus einem Krug Wasser in diese, Joseph links in der Ecke sieht zu Maria empor.

Das Thema der Geburt in dieser Fassung ist rein byzantinisch. Als Vergleichsstücke erwähnen wir vor allem die in den Miscellanea von X. Barbier de Montault veröffentlichte Geburt Christi im Museo Christiano des Vatikans („Lavorio bysantino della fine XI. secolo") und das Mosaik in der Kirche della Martorana Palermo (XII. Jhrdt.). Immer ist die Muttergottes in der Mitte des Bildes zu sehen und in ihrer Nähe das Jesuskind in der Krippe, auf das der Strahl von Bethlehem herniederstrahlt. Auf derselben Darstellung, aber gleichsam außerhalb des Stalles, wird dann noch die Verkündigung an die Hirten und die Waschung des Kindes gegeben. Besonders die letztere Szene findet feine Variierungen: auf dem Mosaik sieht man, wie eine der beiden aufwartenden Frauen Wasser in das bereitstehende Becken gießt und die andere die Temperatur desselben mit der Hand feststellt. Das Kind hält sie dabei auf dem Schoß. Auf der Tafel im Museo Christiano ist man damit beschäftigt, das Kind, das sich der Amme zuwendet, in das reichlich kleine Becken zu setzen und noch Wasser zuzugießen, während auf unserer Platte das Jesuskind bereits in dem Becken sitzt, in das die zweite Frau noch Wasser nachgießt. Allen diesen Darstellungen gemeinsam ist die in der unteren linken Ecke sitzende Figur des hl. Joseph. In der erwähnten Mosaikdarstellung erscheint er als wesentlicher Kompositionsfaktor zur Badeszene. Auf der Tafel im Museo Christiano sieht er sinnend vor sich hin, während er auf unserer Platte sich nach Maria und dem Kind umwendet.

Wir sehen also, daß sich unsere Darstellung dem ikonographischen Typ nach vollkommen mit erwiesenen byzantinischen Stücken vergleichen läßt. (Vgl. dazu ferner Dalton, Catalogue of ivory carvings 1909 und Graeven, Elfenbeinwerke I Nr. 44, dann die frühe Emaildarstellung auf dem Goldkreuz im Schatze von Sancta Sanctorum bei Grisar S. 62 ff. und Abb. Tav. I und II und endlich die vollkommen übereinstimmende Darstellung auf der Paulstür. — Zum Thema der Geburt Christi sind allgemein zu vergleichen:

Schmid, Die Darstellung der Geburt Christi, Stuttgart 1890 und Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Évangile, der auch bei den folgenden Platten jeweils beizuziehen ist.

Nr. 111: Darstellung im Tempel

Höhe 12,8 cm

Alinari 38 582

NZINS (= solvens) vincia reis fertur sub munere legis

Das hl. Elternpaar naht sich dem Altar, hinter dem eine Tempelarchitektur den hl. Ort anzeigt. Auf dem Altar liegt das Gesetzbuch. Maria hält das Kind, das der Priester Simeon in Empfang nimmt; hinter ihr steht Joseph mit den beiden Tauben, hinter Simeon die Prophetin Anna mit einer offenen Rolle, auf der man liest:

TOVTO TO ΠΕ

In der Luft zu beiden Seiten des Tempels zwei Figuren: ein alter und ein junger Mann mit Nimbus, jeder mit einer geöffneten Rolle, auf die er hinweist. Auf der Rolle des jüngeren sind die Buchstaben N V, auf der des älteren (etwas undeutlich) die Buchstaben T A . . . zu sehen.

Die Deutung der Worte auf der Rolle der Prophetin Anna bereitet weiter keine Schwierigkeiten. Wir finden sie auf allen byzantinischen Darstellungsszenen ebenso; sie heißen: τοῦτο τό πρέφος τὴν γῆν ἐδημούργησε (vgl. Durand S. 20).

Die Schreibweise πρέφος für βρέφος besagt nichts; wir haben an der Pala verschiedentlich Gelegenheit festzustellen, daß die byzantinische Orthographie an keine bestimmten Gesetze gebunden war. — Was die Texte der beiden anderen Schriftrollen anbelangt, darf man vielleicht in dem einen den Anfang des Simeonschen Hochgesanges N V N ΑΠΟ ΛVEIC und in dem andern den des mosaischen Spruches ΠΑΝ ΑΡCEN ΔΙΑΝΟΙC, der gleichfalls in der evgl. Erzählung vorkommt, sehen. (Diesen Hinweis verdanke ich Herrn Prof. Sauer-Freiburg.)

Das ornamentale Band, welches die Platte umzieht, ist dieses Mal etwas anders gestaltet. — Aus den ersten sieben Buchstaben hat ein Restaurator, dem der Sinn der Worte wohl nicht klar war, NZINS gemacht.

Die Darstellung auf der Paulstür entspricht auch hier der unsrigen.

(Vgl. zum Thema der Darstellung im Tempel noch: Haendke, „Zur byz. Frage" in Rep. für K. W. XXXIV 1911 S. 100, H. von der Gabelentz a.a.O. S. 102 und Detzel a.a.O. I S. 193.)

Nr. 112: Taufe im Jordan

Höhe ca. 12,8 cm

Alinari 38 584

Hic sceleus omne lavat reprobus quo decidit Adam

Christus, auf den aus einer Wolke ein Strahl und der hl. Geist in Gestalt einer Taube herabkommen, steht ganz nackt in dem mit allem Wellengekräusel und seinen Buchten gezeichneten Fluß. Die Rechte hat er leicht gegen Johannes erhoben, der am Ufer etwas höher steht. Dieser blickt nach der Taube und berührt mit der rechten Hand das Haupt Christi, während die Linke den Stab hält. Am linken Ufer des Flusses stehen zwei Engel mit den Kleidern Christi. Im Flusse zu Füßen des Herrn sitzt der kleine Jordan, ängstlich auf diesen blickend, mit einem Krug in der Hand, dem Wasser entströmt. Im Wasser steht ferner eine Säule auf hoher Base, deren Kapitäl von einem Kreuz überragt ist. Endlich sieht man in der Luft eine Engelsbüste mit einer offenen Rolle, auf der \OVCACTE geschrieben steht.

Die Beschreibungen der Taufszene auf unserer Nr. 112 sind sehr verschieden und weichen oft gerade in wesentlichen Punkten vom wahren Sachverhalt ab. So sehen z. B. Labarte, Du Sommerard und Cicognara einen Engel mit Trockentuch, während Fleury (L'Évangile I p. 104) zwei sieht. Diese Aufzeichnungen sind in irreführender Weise auch in Strzygowskis „Ikonographie der Taufe Christi" (München 1885), übergegangen, der das Stück wohl damals nur von einer Abbildung her kannte. (Vgl. a.a.O. S. 20 und die falsche Abb. auf Taf. III,2.) Wir stellen zunächst seine Angaben richtig: am Ufer rechts steht nicht ein Engel, sondern zwei. Der Engel hält auch nicht „einen viereckigen Gegenstand" in der Linken, sondern er trägt mit beiden

Händen ein Tuch, wie auch sein Begleiter ein solches hat. (So auch auf einer Taufdarstellung des Ms grec 74 der Bibliothèque Nationale Paris, auf einer anderen Taufdarstellung desselben Ms halten drei Engel die Kleider. Diese steht der unsrigen insofern näher, als sie die Gruppierung der Figuren genau so zeigt, wie man sie bei uns sieht.) Man sieht ferner nicht „in den oberen Ecken aus Wolken je einen kleinen Engel ragen". Es ist vielmehr ein kleiner Engel zu sehen, und auf der Rolle, die er trägt, steht die Inschrift ΛΟVCACTE, nicht auf dem „viereckigen Gegenstand". (Nicht weniger fehlerhaft ist übrigens Veludos Notiz: „Gesù sta retto nel fiume Giordano e (cosa a me nuova) coperto di tunica talare" (!) (Il Tesoro S. 146 Nr. 70). Auf den byzantinischen Taufdarstellungen ist Christus meist ganz nackt, oder doch nur mit einem kleinen Lendentuch bekleidet (Paulstür.)

Abgesehen von diesen Irrtümern sind aber Strzygowskis Studien für uns sehr lehrreich, weil sie uns gewisse Fingerzeige für eine Datierung unserer Nr. 112 geben. Wir folgen seinen Ausführungen S. 70 ff.: „Vor ca. 1000 fehlt der Flußgott. — Im XI. Jhrdt. können wir zwei Gruppen unterscheiden. Für die eine ist charakteristisch ein zu Füßen Christi im Wasser stehendes Kreuz, welches wohl die Vollendung des Erlöserwerkes gegenüber dem durch die Taufe bezeichneten Beginn desselben andeutet. Für die andere Gruppe ist charakteristisch die Zweizahl der Engel und die gleichzeitig vorhandene Personifikation des Jordan, welche sich von früher gebräuchlichen sehr unterscheidet, indem der Flußgott jetzt als eine kleine Gestalt meist mit der Urne zu Füßen Christi liegt und sich nach ihm umwendend eine ängstliche Gebärde macht. — Für die Zeit nach ca. 1100 ist bezeichnend die Dreizahl der Engel". (So u. a. auf der Taufplatte der Sammlung Botkin, jetzt bei Mr. Robert H. Tannihill (Detroit?), datiert XII. Jhrdt. Vgl. Burlington Magazine 1928 S. 197 ff.)

Demnach hätten wir also für unsere Nr. 112 einen terminus ante quem — nicht vor 1000 — und einen terminus post quem — nicht nach ca. 1100 —. Das stimmt auch nach der Angabe Strzygowskis, der mit Labarte die Platten des Christuslebens 1105 ansetzt. Die beiden von ihm geschiedenen Gruppen im XI. Jhrdt. kommen für uns nicht in Be-

tracht; denn unsere Darstellung zeigt sowohl das Kreuz zu Füßen Christi, als auch den kleinen ängstlich blickenden Jordan. Strzygowski sagt noch zum Vorkommen des Kreuzes, daß es eine Zutat sei, die für die Datierung nach dem X. Jhrdt. spricht. „Die Darstellungen des XII. Jhrdts. zeigen es nicht mehr". (Wohl zum letzten Mal erscheint es im Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg, der zwar dem XII. Jhrdt. angehört, aber nach Detzel I S. 248 als eine Art Kopie nach byzantinischen Darstellungen des XII. Jhrdts. mit der Anbringung des im XI. Jhrdt. typischen Kreuzes anzusehen ist.) Was bedeutet nun das Kreuz?

Man sieht es auch auf der Darstellung der Paulstür (1070). Luttor a.a.O. S. 321 verweist bei der Besprechung dort auf Itinera Hierosolomitana, Vindobonae 1898 S. 166, II, wo es im Bezug auf die Taufdarstellung heißt: „wo das Wasser sich in seinem Bette umgekehrt hat, ist in dasselbe ein Kreuz gestellt und von beiden Seiten führen marmorne Stiegen bis in das Wasser hinunter". Luttor will das auf die Psalmstelle Ps. 113,3 zurückführen: „das Meer sah und floh; der Jordan wandte sich zurück". Diese Stelle kommt aber, obwohl sie im Itinerar auf die Taufe Bezug nimmt, für unsere Darstellung und wohl auch für die Paulstür nicht in Frage; denn das Meer flieht nicht, und zudem ist die Psalmstelle im Hinblick auf den Auszug des Volkes Israel geschrieben. Die oben erwähnte Deutung Strzygowskis für das Kreuz als „Vollendung des Erlösungswerkes" scheint mir hier wesentlich besser. — Bees a.a.O. S. 21 weiß übrigens unter den kappadokischen Höhlenbildern nur e i n e Darstellung zu nennen, die das Kreuz zeigt, in der Elmalyklisse zu Gereme bei Urgüb.

Wenden wir uns nun wieder unserer Platte 112 selbst zu, so muß noch in technischer Hinsicht erwähnt werden, daß sie in Farbe und Zeichnung vollkommen ist. Das Wasser spielt in blauen und türkisfarbenen Tönen; Christus hebt sich in einem zarten Fleischton von diesem ab. Die vollendete Innenzeichnung am Körper Christi erinnert stark an den Christus im Vierpaßmedaillon der Sammlung Botkin, den man am besten als Schmerzensmann bezeichnen würde. Die Rippen dort sind genau so gegeben wie hier auf Nr. 112 Auf der Kreuzigung Nr. 114 ist der Brustkorb des Heilandes etwas anders gezeichnet.

Nr. 113: hl. Abendmahl

Hohe ca. 12,8 cm

Alinari 38 584

In mensa pastor pius ordo stat quoque raptor

(Die Inschrift lautet nicht wie Eitelberger S. 245 angibt: in mensa stat . . . ordo stat quoque raptor)

Um einen Sigmatisch sitzen auf Polstern die 12 Apostel. 5 davon mit einer Rolle. An der linken vorderen Ecke (nicht rechten vorderen Ecke, Eitelberger S. 245) sitzt Christus, mit der erhobenen Rechten segnend, in der Linken eine Rolle. An seiner Brust liegt Johannes, der hier fast im Knabenalter gegeben wird. Auf dem Tisch steht eine Schüssel mit einem Fisch, in welche Judas eben eintauchen will, ein Kelch und zwei Bestecke, bestehend aus einem Messer und einer zweizinkigen Gabel. Vor Christus und jedem der Apostel liegt ein viereckiges weißes Brot; als solches haben wir wohl auch das bretzelförmige Gebilde auf dem Tisch im Vordergrunde anzusehen, während die drei weißen mit einem Band umwickelten Gegenstände wohl eine Art Tücher sind. (Wir sehen diesen Gegenstand auch auf den Nummern 73, 74, 75, 76 bei den Schreibutensilien der Evangelisten.) Endlich sind noch zu erwähnen zwei Stangen mit einem Behältnis, die hier den Raum im Hintergrund andeuten, aber wohl gleichzeitig die Raumbeleuchtung darstellen.

Ed. Dobbert („Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst" Rep. für K. W. XV S. 362 Abb. 31) erwähnt auch unsere Nr. 113. Er stellt fest, daß die Darstellung ganz der in den Miniaturen des X. Jhrdts. entspricht und will die Platte deshalb für das Ende des X. Jhrts. ansetzen. Er bildet S. 263 Fig. 37 ein grusinisches Stück ab, das dem unsrigen ebenfalls sehr ähnlich ist. Das Ms grec Nr. 74 der Bibl. Nat. Paris aus dem XI. Jhrdt. zeigt auf drei Abendmahlsdarstellungen dieselbe Komposition wie bei uns. (Vgl. auch Graeven, Elfenbeinwerke 80, Abendmahl XI. Jhrdt. nach byz. Vorbild.)

Nr. 114: Kreuzigung

Höhe ca. 12,8 cm

Alinari 38 583

Sic moriens virus detersit quo tulit ydrus

Christus mit einem langen Lendentuch bekleidet steht auf einem Suppedaneum mit gebeugten Armen und ausgeschwungener Hüfte. Aus seiner Rechten quillt ein Blutstrahl. Rechts von ihm Maria, die er anblickt, und links Johannes. Zu Füßen des Kreuzes der Hügel mit dem Kopf Adams, oben eine Platte mit der Aufschrift $\overline{IC}$ $\overline{XC}$ und zu beiden Seiten je ein klagender Engel.

Nach Veludo S. 27 und S. 45 kann diese Platte nicht später als X. Jhrdt. sein. Er setzt sie also in die Orseolozeit im Gegensatz zu Labarte, der sie für die Erneuerung unter Ordelafo Faliero in Anspruch nimmt. Veludos Datierung steht aber auch im Widerspruch mit Durand, der S. 8 a.a.O. sagt: im X. Jhrdt. stellen die Griechen den Herrn aufrecht dar. Zudem trägt Christus auf den Darstellungen des X. Jhrdts. ein langes Colobium, wie wir oben bei der Besprechung der Kreuzigung auf Nr. 3 schon feststellten. Das lehrt uns auch ein Blick auf die Staurothek Fieschi-Morgan: sowohl auf der Emailkreuzigung auf dem Deckel, als auch auf der Niellodarstellung innen, hat der aufrecht stehende Christus ein langes Colobium an. (Vgl. Rosenberg Zell. III S. 38.) Auf dem Kreuz in Cosenza aus dem XI. Jhrdt. hat Christus bereits das lange Lendentuch und gebeugten Körper. Auf dem Reliquiar Stavelot-Walz sieht man Christus zwar aufrecht am Kreuz stehen, aber auch im Lendenschurz. Die Darstellung der Szenen auf dem Buchdeckel Capua mit lateinischen Beischriften zeigt Christus gebeugt und mit langem Lendentuch. Sehr verwandt mit dieser ist das Kreuzigungsmosaik im Kloster Daphni (vgl. Dalton S. 659 Fig. 418). Und diesem wieder ähnlich ist der Zellenschmelzkodex in Vercelli; doch steht Christus dort vollkommen gerade. (Dieser findet seinerseits eine Parallele in dem von Grisar S. 115 Abb. 59 behandelten hölzernen Reliquienkasten im Schatz von Sancta Sanctorum, den er ins IX.—X. Jhrdt. datiert). Am Kreuz in Glaëta steht Christus wieder gebeugt auf dem Suppedaneum. Schließen wir daran noch einige Stücke aus ehemals russischen Sammlungen: die

Kreuzigung aus der Sammlung Botkin (Tafel 76) aus dem XII. Jhrdt. steht unserem Stück besonders nahe, da der Christus dort in der Rippenbehandlung mit dem Christus der Taufe auf unserer Nr. 112 übereinstimmt; dieselbe Rippenbehandlung zeigt übrigens auch der Gekreuzigte auf dem Anhängekreuz der Sammlung Botkin. (Das Kreuz befand sich früher in der Sammlung Sevastianow. Es muß auch dem Sammler Swenigorodskoi besonderen Eindruck gemacht haben; denn er ließ von dem Moskauer Goldschmied Chlebnikow eine Kopie anfertigen, die er später dem Aachener Museum schenkte.) Neben dem Tafelreliquiar der Sammlung Stroganoff, das wir schon bei der Besprechung von Nr. 3 erwähnten, ist dann noch zu nennen die Staurothek im Tesoro von San Marco, die wieder mit dem Reliquiar des Nikephoros Phokas im Kloster Lawra Verwandtschaft zeigt.

Ziehen wir nun das Facit aus allen diesen Kreuzigungsdarstellungen, so findet man die Beobachtung Durands bestätigt: im X. Jhrdt. steht Christus aufrecht mit langem Colobium am Kreuz; im XI. Jhrdt. findet man seinen Körper dann nur noch mit einem Lendentuch bekleidet und gebeugt. Doch tritt das nie so sehr in Erscheinung, da Christus ja in der byzantischen Kunst immer mit beiden Beinen nebeneinander auf dem Suppedaneum festgenagelt wird.

Dazu kommt als ein wichtiges Kennzeichen für die Entstehungszeit eines Stückes, ob Christus mit offenen oder geschlossenen Augen gegeben ist. Nach Detzel I S. 404 gibt der griechische Künstler den Herrn etwa vom X. Jhrdt. an sterbend oder schon gestorben. Man wird aber gerade bei Beiziehung dieses Arguments für die Entstehungszeit eines Emailstückes vorsichtig sein müssen; denn da bei der Schmelzkunst letzten Endes der ganze Ausdruck des Gesichtes auf der Stegzeichnung beruht, wird der Emailleur zweifellos lieber halbgeöffnete als geschlossene Augen geben. Er kann ja auch bei diesen noch durch die Stellung der Pupille das Leiden und Sterben zum Ausdruck bringen. Das finden wir auch auf unserer Platte bestätigt: die Augen Christi sind nicht ganz geschlossen; man sieht in der schmalen Oeffnung des Auges noch die Pupille, worauf Durand S. 20 schon hingewiesen hat. Christus scheint Maria anzublicken. Andererseits sieht man aber auch den Blutstrahl

aus der Seite quellen, woraus man schließen muß, daß Christus bereits gestorben ist.

Zum Schluß sei noch erinnert an Charles de Linas (Émaillerie byzantine de la Collection Swenigorodskoi in Revue de l'art chrét. 1885 S. 12), der unsere Platte hier als die ältere der beiden Kreuzigungsdarstellungen der Pala bezeichnet, weil sie nur zwei Personen außer Christus zeigt: Maria und Johannes.

(Vgl. zum Thema der Kreuzigung auch die ausführliche Literaturangabe bei Bees a.a.O. S. 26 Anm. 4.)

Nr. 115: Anastasis

Höhe ca. 12,8 cm

Alinari 38 583

Mors perit in morte relevans ligno nexibus hostem

Christus mit dem Doppelkreuz in der Linken, nach rechts gewandt, zieht mit der Rechten den alten Adam aus dem Grab; hinter diesem neigt sich Eva dem Herrn entgegen. Beide sind mit Nimbus gegeben. Zur Linken Christi stehen in ihren Gräbern ein alter und ein junger König (David und Salomon) und dahinter der Prodromos mit einer Rolle in der Linken, mit der Rechten auf den erstandenen Heiland weisend. Zu Füßen Christi liegen die zerbrochenen Hadestüren nebst Schloß und Schlüssel.

Diese Anastasis hier verzichtet trotz ihres kleinen Formats nicht auf das geringste Kompositionselement des traditionellen Typus. Auch hier finden wir die reiche ornamentale Ausgestaltung der Sarkophage. Aber im allgemeinen ist die Darstellung im Vergleich zu der auf Nr. 2 doch wesentlich zurückhaltender.

Zunächst müssen wir die Angaben Eitelbergers a.a.O. S. 245 richtig stellen; man sieht Adam und Eva, nicht wie Fitelberger sagt „Adam (ohne Eva)". Zur Linken Christi stehen nicht nur die beiden königlichen Figuren (Eit. sagt „ein König und eine Königin"), sondern auch der Prodromos. Gerade die Anwesenheit des Prodromos ist außerordentlich wichtig, denn wie wir bei Nr. 2 sahen, bekommen wir durch sie einen terminus ante quem: der Prodromos ist

erst nach 1037 auf den Anastasisdarstellungen zu sehen. Millet Mon. Piot. 1895 S. 208 stellt auch fest, daß man vor der Mitte des XI. Jhrdts. keine gekreuzten Hadestüren findet. So haben wir also den doppelten Beweis, daß unsere Anastasis nicht vor 1050 liegt.

Das Thema der Anastasisdarstellungen in der griech. Kunst geht zurück auf das apokryphische Evangelium des Nikodemus (vgl. dazu Detzel a.a.O. S. 462 und Gabriel Millet in den Mon. Piot 1895 S. 204 und Pl. XXV die Abb. des Anastasismosaiks im Kloster Daphni). Wie Detzel angibt, trifft man im XI. Jhrdt. eine große Zahl solcher Darstellungen — darunter nennt er die auf der Pala d'oro — die „mehr die Auferstehung als die Himmelfahrt Christi in die Hölle" betonen; „man sieht hier den Erlöser nicht h i n e i n -, sondern h e r a u s treten aus dem Limbus". Das steht im Widerspruch zu Kondakow, der in der Anastasis die „Uebertragung des XII. Jhrdts. als Niederfahrt zur Hölle" sieht (Kond. Byz. Zell. S. 201). Zweifellos ist aber Detzels Beobachtung richtiger. Denn man sieht aus der ganzen Situation, daß Christus im Begriff ist, aus dem Hades w e g zugehen.

Wir verweisen auch hier auf die ganz ähnliche Darstellung an der Paulstür (Luttor S. 323).

Nr. 116: Das leere Grab

Höhe ca. 12,8 cm

Alinari 38 585

V o b i s d i c o c i t e s u r r e x i t C h r i s t u s a b i t e

Rechts im Bilde (aufrecht gegeben) das leere Grab, in dem noch die Tücher liegen. Der dunkle Grund des Grabes reich mit Stegen in S-Form verziert. In der Bildmitte auf dem Felsen sitzend, überlebensgroß und mit mächtigen Flügeln ein Engel, den Stab in der Linken, mit der Rechten auf das Grab weisend. Er blickt auf die von links herantretenden Frauen, deren eine eine Fackel hält. Die Frauen weichen erschrocken zurück vor dem ungewohnten Anblick.

Besonders zu bemerken ist die Wiedergabe des Felsens auf dem der Engel sitzt. Er entspricht in seiner reichen Ornamentierung den Sarkophagen auf den Anastasisdarstellungen Nr. 2 und Nr. 115, dem Lager der Muttergottes auf der Koimesis Nr. 7, oder dem Altar auf der Darstellung im

Tempel Nr. 11. Daß der Felsen gemeint ist, geht aus einem Vergleich mit derselben Darstellung im Ms grec Nr. 74 der Nationalbibliothek Paris hervor, wo der Engel ebenso in der Mitte des Bildes auf dem Stein sitzt. Unten sind dort noch die drei schlafenden Soldaten zu sehen.

Zu bemerken ist noch die Faltengebung am Gewand der beiden Marien, die stark an das Enkolpion Maastricht erinnert.

Nr. 117: Pselaphesis

Höhe ca. 12,8 cm

Alinari 38 585

Vera caro Christus clausis se contulit intus

Christus ist durch die verschlossene Tür eingetreten zu den 11 Jüngern, von denen 2 das Evangelium halten. Christus selbst nimmt mit der Linken Mantel und Tunika zusammen und fordert durch eine Handbewegung den ungläubigen Thomas auf, die Hand in seine Seite zu legen.

Die Darstellung der „Berührung des Thoma" (ἡ ψηλάφησις τοῦ Θωμᾶ) ist eine typisch griechische. Die griech. Kirche feiert das Fest heute noch. Man sieht sie auch auf der Paulstür. Die Inschrift dort heißt: τῶν θύρων κεκλησμένων.
(Vgl. Luttor S. 323.)

Nr. 118: Himmelfahrt Christi

Höhe ca. 12,8 cm

Alinari 38 586

Pignora nostra ferens rediet deus omnia . . . .

Der Schluß der Inschrift ist zerstört. Eitelberger S. 246 liest fälschlich: . . . . rediet os omnia querens. Durand S. 21 und Veludo S. 28 lesen übereinstimmend: . . . . rediet deus omnia querens.

Die Darstellung der Himmelfahrt zerfällt in zwei Szenen. Unten steht Maria, die Hände betend vor der Brust erhoben, zu jeder Seite 6 Apostel. Oben wird Christus von zwei Engeln in einer Mandorla gen Himmel getragen. In der Linken hält er das Evangelium, mit der Rechten segnet er. Rechts und links von seinem Haupte die Beischrift $\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$.

Die Apostel, unter denen man hier wie auf Nr. 5 Paulus und Petrus an den üblichen Merkmalen erkennt, sind mit Nimbus gezeichnet. Die Engel aber, die man dort wie auf den meisten byzantinischen Darstellungen der Himmelfahrt neben Maria sieht, und die auch das Malerbuch erwähnt, fehlen hier. — Auffallend ist die Zwölfzahl der Apostel. Der Apostel Matthias ist also anwesend, der in Wirklichkeit „erst nach der Himmelfahrt des Herrn zum Apostolate berufen" wurde, wie es Apostelgesch. I,26 mitgeteilt worden ist (Detzel II S. 160). Aber die Zahl der auf Himmelfahrtsdarstellungen anwesenden Apostel schwankt überhaupt. So sehen wir auf der Paulstür 14 Apostel, auf einem getriebenen Buchdeckel der Marciana 12, auf einer Elfenbeindarstellung der Sammlung Stroganoff 8 (Graeven a.a.O. S. 80) und auf dem Buchdeckel der Stadtbibliothek Siena wieder 12. Die Analepsis Siena zeigt im wesentlichen dasselbe Schema wie unsere Nr. 118. Nur sind bei uns die einzelnen Gruppen viel konzentrierter gefaßt.

Es ist auch noch auf die isolierte Stellung der Maria auf unserer Platte hinzuweisen, die ja umso leichter zu erklären ist, als die beiden Engel hier fehlen. Detzel hat, wenn er im Bd. I S. 483/484 sagt: „auf der Pala d'oro zu Venedig sind die Apostel am weitesten entfernt", sicher mehr unsere Darstellung hier als Nr. 5 im Auge.

Und nun noch eine technische Bemerkung: die Mandorla hat goldene Punkte. Sie sind hier noch ziemlich klein, könnten also wohl auf die Grundplatte aufgelötete Goldplättchen sein (modern ausgedrückt: Teile eines runden Golddrahtes). Es gibt aber auch größere Goldflächen an Stücken der Pala und an solchen des Tesoro, bei denen man deutlich sehen kann, daß sie auf eine andere Art hergestellt wurden, nämlich durch Zusammendrücken einer enggewickelten Drahtspirale. Am aufschlußreichsten ist hier der Buchdeckel mit dem Brustbild Michaels. Das feine Gefieder der Flügel des Engels wirkt in dieser Technik wie ein Feld lanzenförmiger Blättchen.

Nr. 119: Pfingsten

Höhe ca. 12,8 cm

Alinari 38 586

Cunctorum linguis hos caelicus instruit ignis

Die 12 Apostel sind in einem Raum versammelt. Sie sitzen im Halbkreis mit einem Buch oder mit einer Rolle, in der Mitte Petrus und Paulus. Auf das Haupt eines jeden mit Nimbus gegebenen Apostels senkt sich aus einer sternbesetzten Wolke ein Strahl mit einem Flämmchen. Im Vordergrund, gleichsam vor der Tür des Raumes stehend, ein schwarzer und ein weißer König im Gespräch.

Durand S. 22 sagt irrtümlich: Il y a de plus la Sainte Vierge au milieu des Apôtres. Eitelberger S. 246 schreibt offenbar bei Durand ab: Maria in der Mitte der Apostel. Weder hier noch auf der Pfingstdarstellung der Paulstür ist Maria zu sehen.

Die Darstellung hier entspricht im wesentlichen der auf der Nr. 6. Detzel I S. 496 rechnet die Pfingsttafel der Pala d'oro zu den zweitältesten Darstellungen des Pfingstwunders, nach der von ihm vorgenommenen Gruppierung also ins XI. Jhdt. Es ist anzunehmen, daß er Nr. 119 meint, da sich seine Hinweise meist auf das Christusleben beziehen. — Anstelle des Kosmos auf den alten Darstellungen, finden wir auch hier zwei Personen, die deutlich als ein Vertreter der schwarzen und der weißen Rasse charakterisiert sind. Die Vermutung Eitelbergers, daß man in dem „halbnackten" Mann den Kosmos zu erkennen habe, scheint mir nicht begründet. Durand S. 22 erwähnt ein Ms in London, wo der dargestellte Kaiser sogar sein Gefolge bei sich hat. Man könnte also bei dem schwarzen Mann eher noch an einen Untergebenen des Herrschers denken, der der schwarzen Rasse angehört. Aber auch diese Annahme wird hinfällig, denn der Schwarze ist durch seinen Kopfputz und seine Kleidung, wenn sie auch noch so gering ist, deutlich als ein mit dem weißen Herrscher Gleichgestellter gekennzeichnet. Dazu kommt noch, daß er bartlos gegeben ist, während der Kosmos immer als gekrönter Greis auftritt. (So auch auf einem getriebenen Buchdeckel der Marciana. — Auf der Paulstür sieht man an dieser Stelle den Kosmos

umgeben von zwei Jüngern. Luttor S. 324 verweist noch auf das bei Dalton S. 45 Fig. 409 abgebildete Psalterium der Königin Melisandra im Brit. Museum, bei welchem die Jünger um den alten Mann herum neugierig zu den Aposteln hinaufschauen.)

Versuchen wir nun aus den Resultaten, die wir bei den einzelnen Platten gewonnen haben, eine Gesamtdatierung für das Christusleben zu bekommen:

die Taufe wäre nach Strzygowski ins XI. Jhdt. zu setzen; sagen wir um 1100,

das Abendmahl soll nach Dobbert wegen der Uebereinstimmung mit Miniaturen dem X. Jhrdt. angehören; wir werden auch hier sagen können: um 1100,

die Anastasis kann wegen der gekreuzten Hadestüren und des Prodromos nicht vor 1050 bzw. 1037 liegen; also auch hier: um 1100,

die Himmelfahrt ist nach Detzels Angaben ebenfalls ins XI. Jhrdt. zu setzen.

Haben wir nun außer der Taufdarstellung, die infolge des Kreuzes im Wasser nicht später als ca. 1105 sein kann, noch einen Beweis, daß die Platten unter Ordelafo Faliero an die eben zum Retabulum erhobene und infolgdessen wesentlich erweiterte Pala altaris von 976 kamen? Sie könnten doch sonst vielleicht auch später erst entstanden sein.

Die Ikonographie versagt hier den Dienst. Aber dafür springt die Technik ein. Die beseelte Zeichnung und die dezenten Farben der einzelnen Stücke zeigen deutlich, daß es sich um byzantinische Stücke dreht, die nicht später als ca. 1100 entstanden sein können.

Es wäre nur noch die Frage offen, ob sie bei der Vergrößerung unter dem Dogen Faliero eingefügt wurden, oder ob sie nicht erst 1204 mit dem lateinischen Raub nach Venedig kamen. Daß das Letztere nicht der Fall ist, beweisen die lateinischen Hexameter auf den Platten, welche diese als émaux de commande aus Byzanz ausweisen. (Vgl. Rosenberg, Sacri Regni Hungariae Corona, Karlsruhe 1916 S. 73.)

Es sprechen also alle Anzeichen dafür, daß die 11 Platten des Christuslebens um 1100 entstanden und 1105 an die Pala gekommen sind.

Labartes Vermutungen werden durch unsere Beobachtungen bestätigt. Im Gegensatz befinden wir uns mit Diehl S. 657, der sie ins XIII.—XIV. Jhrdt. ansetzt, zu Wulff und Veludo, die die Platten beide ins X. Jhrdt. setzen wollen.

Nr. 140—149: Markuslegende und Nr. 106—108 u. 120—123: Rauchfaß-Heilige

Nr. 140—149: Markuslegende

Diese 10 Platten zeigen Begebenheiten aus dem Leben des hl. Markus.

Die Höhe ist dieselbe wie bei den Platten des Christuslebens.

Nr. 140: Hic baptizat Beatus Markus

Markus, eine etwas übermäßig große Figur mit langem Kopf, steht barfuß auf einem Schemel, in der verhüllten Linken das Buch haltend, mit der Rechten den Kopf des Täuflings berührend. Dieser sitzt vollkommen nackt in dem Taufbecken, das vorne mit dem Symbol des Kreuzes geziert ist. Zur Linken des Täuflings, der mit einem Nimbus gegeben ist, steht eine Schar von 9 Männern. Die Vorderen tragen bischöfliches Gewand, drei halten die Kleider des Täuflings, in welchem man wohl den hl. Anianus, den späteren Bischof von Alexandria, zu sehen hat. Wir finden ihn auf Nr. 142 wieder.

In den Ecken Füllornamentik.

Das zweiteilige Ornamentband, das die Platten auf drei Seiten umgibt, ist genau wie auf den Platten des Christuslebens, mit denen zweifellos eine gewisse Verwandtschaft besteht. Es fällt aber auch gleich das Abweichende auf: eine Figur von der Größe des hl. Markus hier ist auf dem ganzen Christusleben nicht zu sehen. Wohl gibt es auch dort größer gezeichnete Figuren, wie den Verkündigungsengel oder den taufenden Prodromos. Aber so langgezogene Figuren mit kleinen Köpfen, wie sie hier Markus und die Priester

zeigen, sind dem Emailleur des Christuslebens fremd. Andrerseits spricht die Zeichnung am nackten Oberkörper des Anianus unbedingt für Gleichzeitigkeit der beiden Reihen. Auch die Schnörkelverzierung im Grunde des Taufbeckens findet ihre Paralelle in dem Ornament des leeren Grabes Nr. 116. Man wird also zunächst vielleicht auf eine andere Hand innerhalb derselben Werkstatt schließen dürfen.

Nr. 141: Destruit Ydolum Beatus Marcus

Alinari 38 576

Der hl. Markus mit einer Rolle in der Linken und erhobener Rechten schreitet unter einem Torbogen auf ein Götzenbild mit Schild und Lanze zu, das auf sein Geheiß von einer Säule stürzt.

An der Säule und am Architekturornament bemerkt man ein prächtiges Smaragdgrün.

Nr. 142: Sanatur Anianus benedictione Sancti Marci

Alinari 38 576

Der hl. Markus, wieder mit der Rolle in der Hand, betritt das Haus des Schuhmachers Anianus in Alexandria, der hinter seinem Werktisch sitzt und ihm seine bei der Arbeit verwundete Hand entgegenhält, welche Markus heilt.

Anianus (nicht Ananias, wie Eitelberger S. 246 liest) ist hier nicht mit Nimbus gegeben, im Gegensatz zu seiner Darstellung auf Nr. 140.

Nr. 143: Defert Beatus Marcus Hermahora ad Petrum

Alinari 38 575

(Est heißt: DEFERT . . . HERMAHORA AD PETRUM und nicht wie Eitelberger sagt: DEFERTUR BEATUS MARCUS HERMAHORAM A. P., was auch gar keinen Sinn ergäbe; Eitelberger sieht allerdings auch nicht das kleine D vor P.)

Der hl. Markus führt dem heiligen Petrus, der mit einer Rolle in der Hand segnend auf dem Throne sitzt, den hl. Hermagoras zu. Dieser war ein Schüler des Markus und später der erste Bischof von Aquileja. In Venedig ist ihm und dem hl. Fortunatus, seinem Diakon, eine Kirche geweiht.

Besonders interessant sind die Nimbusfarben bei den drei Heiligen:

Hermagoras: dunkelblau ohne Rand,
Markus: türkis mit rotem Rand,
Petrus: smaragdgrün.

Nr. 144: Scs Petrus Scs Marcus

Alinari 38 575

Der hl. Petrus auf einem Thron im Innern eines Hauses sitzend, wie auf der vorhergehenden Darstellung, übergibt einen Krummstab an den hl. Markus, der mit einer Rolle vor ihm steht.

Markus wird also hier von Petrus auf Mission geschickt, die ihn 12 Jahre durch Libyen und die Thebais führt.

Nr. 145: IHS XPS pax tibi Evangelista meus Marce

Alinari 38 579

Dem hl. Markus erscheint in einem Hause Christus, der in der Linken eine Rolle hält und ihn segnet.

Das Ornament des Bogens ist dasselbe wie auf den 6 Platten mit den Rauchfaßheiligen und kommt ebenso auf einem Christusmedaillon und auf einer Maria Orans des Buchdeckels Siena vor.

Der Gruß, den Christus dem gefangenen Markus entbietet, ist später das venezianische Motto geworden. (Vgl. Detzel II S. 162.)

Zeitlich vorher geht dieser Darstellung allerdings die folgende:

Nr. 146: Suspenditur Beatus Marcus

Alinari 38 577

Markus, der am Altar seines Amtes waltet, wird mit Stricken von zwei Henkern, welche spitze Hüte tragen, aufgehängt.

Die Aehnlichkeit des Altars mit dem Abendmahlstisch und dem Altar auf der Darstellung im Tempel zeigt wieder deutlich, daß die beiden Serien zeitgleich und werkstattgleich sind.

Auf dem Mosaik in der Kapelle San Zeno in San Marco sieht man, wie der Apostel am Altar von den Henkern er-

würgt, an der Paulstür, wie er von einem Henker am Boden geschleppt wird, während ein zweiter mit der Keule auf ihn einschlägt. (Vgl. Luttor a.a.O. S. 321.)

Nr. 147: Tollitur Beatus Marcus de Alexandria

Alinari 38 577

Der Leichnam des hl. Markus wird von zwei Männern aus dem reichverzierten Sarkophag genommen. Eine wellige, mit Bäumen besetzte Linie deutet die Landschaft an.

Nach Veludo S. 30 sind die beiden Männer vielleicht Buono Tribuno von Malamocco und Rustico aus Torcello, die den Heiligen mit in ihre Heimat nehmen.

Nr. 148: Hic defertur Corpus Sancti Marci

Alinari 38 578

Ein Schiff mit geschwellten Segeln, gelenkt von zwei Ruderknechten, auf lebhafter, hochgehender See. Im Innern des Schiffes erkennt man die beiden Männer, die den Heiligen aus dem Grab genommen haben.

(Es sind v i e r Männer und nicht d r e i! Vgl. Veludo S. 31.)

Nr. 149: Hic suscipitu(r) etia(m) Beatus Marcus

Alinari 38 578

Zwei Männer tragen den Sarg mit den Gebeinen des Heiligen auf den Schultern. Zwischen ihnen ein jubelndes Kind. Hinter ihnen beschließt eine Schar Bewaffneter den Zug, der sich auf die Kirche zubewegt, aus deren Portal ihm der Bischof und die Diakone in feierlicher Prozession entgegenkommen. Der Bischof (mit Nimbus) hält das Doppelkreuz, der eine Diakon ein Rauchfaß, der andere eine Palme.

Eitelberger S. 247 sagt zu dem jubelnden Kind, das die Sargträger begleitet: „unterhalb des Sarkophages schreibt eine Person in betender Stellung." Das trifft jedoch nicht zu.

Nr. 106—108 und 120—122: Rauchfaßheilige

Diese 6 Platten gehören zweifellos zur Markuslegende. Die Dargestellten tragen alle Diakonengewand (mit Ausnahme von Nr. 122 immer grau) und halten ein Weihrauchfaß und ein Weihrauchschiffchen. Sie sind alle mit Glatze gegeben; wenn es auch auf den Zellenschmelzen in dieser

Hinsicht keine bestimmte Regel gibt, so denkt man doch hier, wo sie bei allen gleich auftritt, an eine Tonsur.

Das Randornament deckt sich mit dem des Christuslebens und der Markuslegende.

Nr. 106: hl. Laurentius

Alinari 38 580

Laurentius (10. August) war der Schüler des Papstes Sixtus II. und wurde unter Valerian gemartert. Seine Darstellung erfolgt nach Detzel II S. 477 als Diakon mit einem Rauchfaß; er soll jedoch „nicht sehr jung" sein. Das Malerbuch vom Berge Athos schreibt dagegen vor: „jung, mit keimendem Bart." (Vgl. auch den hl. Laurentius auf der Staurothek Fieschi-Morgan, Rosenberg Zell. III S. 36.)

Die Säulen zeigen dieselbe Bildung wie auf Nr. 146. Das unbeholfene Füllornament, das in gar keiner Beziehung zu der Komposition steht, scheint mir nachträglich auf die Platte gesetzt zu sein.

Nr. 107: hl. E(l)e(u)the(ri)us

Alinari 38 580

Es gibt drei Heilige dieses Namens. Detzel II S. 310 u. Künstle II S. 194 sprechen von einem hl. Eleutherius, der Bischof von Tournai war (450—531). Unserer ist aber wahrscheinlich nicht dieser, sondern der bei Nilles I p. 354 aufgeführte ἱερομάρτυρ, der in Messana geboren wurde und dann Bischof in Illyrien war. Er litt mit seiner Mutter Anthia unter Hadrian. (Gefeiert am 15. Dezember.)

Nr. 108: hl. Vincentius

Alinari 38 581

Der hl. Diakon des Bischofs Valerius von Saragossa, der im Jahre 304 unter Diokletian starb.

Nr. 120: hl. Petrus Alexandrinus

Alinari 38 587

Vermutlich ist der Dargestellte der Diakon von Alexandria und nicht der Bischof gleichen Namens. (Vgl. Veludo S. 29 und Durand S. 22.)

Nr. 121: hl. Stephanus

Alinari 38 587

Der Heilige wird jung und bartlos dargestellt. Er liegt in Rom mit dem hl. Laurentius zusammen begraben.

Nr. 122: hl. Fortunatus

Alinari 38 579

Der Dargestellte ist der in Rom mit seinem Bischof Hermagoras von Aquileja zusammen gemarterte Diakon.
(Vgl. Dur. S. 22, Veludo S. 29 und unsere Nr. 143.)

Ueber die zeitliche Ansetzung dieser 16 Platten gehen die Meinungen sehr auseinander. Zwar wird im allgemeinen betont, daß sie wohl mit den Platten des Christuslebens zusammengehören; aber wie bei diesen ist die Datierung unsicher. Vor allem war man sich auch nie einig, ob sie byzantinisch oder venezianisch sind. Durand (S. 18 und 27) und Veludo (S. 31) wollen sie ins X. Jhrdt. setzen, sie wären also ein Stück der Pala 976 und demnach byzantinisch. Ihnen schließt sich Wulff an. Dalton hält sie für venezianische Arbeit, Diehl offenbar ebenfalls, er datiert sie sogar XIII.—XIV. Jhrdt. Diese Spätdatierung mag wohl in erster Linie auf Kondakows wenig günstiges Urteil zurückgehen. Er sagt a.a.O. S. 131: „auf schön ausgestatteten Fonds . . . schlechte Manier . . . mit grobem, dunkel gewordenem Email ausgeführt, das ausschließlich hellblau und grün, schon opak ist. Als Fleischton dient weißes Email. Die Hauptkennzeichen nachahmender Manier bleiben aber die schon erwähnten Zickzacklinien und Schwalbenschwänze in der Drapierung". Diese Aussage Kondakows tut aber den Emails sicher unrecht, widerspricht sogar sehr oft dem Sachverhalt: der Fleischton ist sehr gut. Auch blau und grün sind sehr gut und zeigen keineswegs grobes Email, sondern im Gegenteil feines. Daß man eine schlechte Manier nachweisen könnte, stimmt auch nicht, die Figuren zeigen wohl eine andere Hand als das Christusleben; aber Schwalbenschwänze und Zickzacklinien, wie man sie auf den 6 Tafeln mit den Kirchenfesten so häufig findet, sind hier nicht ein einziges Mal zu sehen.

Wie stellen w i r uns nun zur Frage der örtlichen und zeitlichen Entstehung dieser Platten?

Wir haben oben gesehen, daß tatsächlich die Verwandtschaft der Markuslegende mit dem Christusleben sehr groß ist. In der Komposition zeigt dieses durchaus byzantinischen Charakter. Die lateinischen Spruchbänder sind ein Zeichen für abendländische Bestellung. Was die Platten mit den Wundern aus dem Leben des hl. Markus anbelangt, so ist es hier noch viel einleuchtender, daß es sich um eine Bestellung handelt. Man könnte sich sehr wohl denken, daß Ordelafo Faliero sie „pro uberiori reverentia Beatissimi Marci" in Konstantinopel bestellt hat. Eine Parallelerscheinung haben wir in der Bestellung einer Altartafel mit den Wundern des hl. Benedikt für die Benediktinerabtei in Monte Cassino durch den Abt Desiderius (vgl. E. Berteaux in: L'art dans l'Italie méridionale, 1904 S. 207).

Für die Zusammengehörigkeit der beiden Reihen scheint aber auch das ganze Kompositionsschema und die Lage der Stege zu sprechen. Ist nun die Markuslegende auf venezianische Bestellung hin in Konstantinopel gefertigt worden, so kann das nur v o r dem Jahre 1204 gewesen sein; denn mit diesem Jahre schließt die Tätigkeit der privilegierten Hofwerkstätten dort ab. Wären sie zu einer andern Zeit als 1105 im Laufe des XII. Jhrdts. nach Venedig gekommen, so wäre in den Urkunden zweifellos etwas erwähnt; auch Andrea Dandolo hätte es in seiner Chronik verzeichnet. Da aber im Jahre 1105 die Umarbeitung der Pala zu einem Retabulum ganz unter dem Zeichen der „reicheren Verehrung des seligsten Markus" stand, so ist mit Bestimmtheit anzunehmen, daß in diesem Jahr der fromme Doge auch durch Einfügung von 10 Platten, die Szenen aus dessen Leben und Wirken brachten, zur stärkeren Verehrung beitragen wollte.

Somit dürfen wir also als sicher annehmen, daß sie 1105 an der Pala befestigt wurden. Mit diesem Datum stimmen sie auch im Stil überein; sie gehören dem Stil nach weder ins X. Jhrdt., wie Durand und Veludo meinen, noch ins XIII., wie Diehl glaubt, sondern in die Zeit um 1100. Für 1105 spricht dann neben der bereits erwähnten Verwandtschaft mit den Platten des Christuslebens vor allem auch die ausgezeichnete Technik. — Wären sie in Venedig gearbeitet, wie viele annehmen, so kämen von den Daten aus der Geschichte der Pala

in Betracht: 1105, 1209 oder 1345. 1209 und 1345 scheiden von vornherein aus, weil der Stil nicht in diese Zeit paßt. 1105 aber konnte man in Venedig nicht so emaillieren und bestellte in Byzanz, wie die Quelle mitteilt. Es wäre allenfalls anzunehmen, daß die Platten in Venedig von byzantinischen Künstlern angefertigt worden wären. Von ihrer Tätigkeit in Venedig ist uns nichts bezeugt; nur ist sicher, daß der Abt Desiderius im Anschluß an die Bestellung der Altartafel in Konstantinopel sich von dort Künstler kommen ließ, die ihm seine Klosterwerkstatt einrichteten. Wenn nun tatsächlich auch in Venedig byzantinische Emailleure gewesen wären und die Platten der Markuslegende ihnen zuzuschreiben wären, so müßten wir diese trotzdem als „byzantinische" Arbeit ansprechen; denn schließlich gibt uns nicht der Ort sondern der Geist, der in einem Kunstwerk lebendig ist, das Recht, dasselbe einem bestimmten Kunstkreis zuzuweisen.

Die Hauptveranlassung zu der Annahme, die Markuslegende sei venezianisch, haben wohl die Farben gegeben, die viel freudiger und lebhafter sind als beim Christusleben. Dort variieren sie innerhalb eines Gesamttones, hier leuchten sie bunt durcheinander — man möchte fast an orientalischen Einfluß denken.

Nr. 123–139: Erzengel und Hetimasie (Nr. 131)

Höhe ca. 19,3 cm

Alinari:

Nr. 123 Nr. 124	38 603	Nr. 132 Nr. 133	38 610
Nr. 125 Nr. 126	38 602	Nr. 134 Nr. 135	38 607
Nr. 127 Nr. 128	38 604	Nr. 136 Nr. 137	38 605
Nr. 129 Nr. 130	38 609	Nr. 138 Nr. 139	38 606

Die Platten waren früher größer, wie man an der Fassung, welche sie überschneidet, sieht. Nur vier Erzengel sind mit Namen gekennzeichnet: Nr. 127 Uriel, Nr. 128 Michael

Nr. 134 Gabriel und Nr. 135 Raphael; die andern tragen nur die Beischrift ὁ ΑΡΧ=ὁ ἀρχάγγελος. Sie haben alle einen Stab in der einen Hand und weisen mit der anderen auf Christus bzw. in der jetzigen Anordnung der Platten auf den vorbereiteten Thron. Je näher sie bei diesem stehen, umso mehr verneigen sie sich. Das Fußkissen, auf das sie ihre beschuhten Füße setzen, ist mit einem großen rhombischen Ornament aufgeteilt. Die Säulen der Arkatur, die auf Nr. 129, 130, 132 und 133 wegfällt, zeigen ein ähnliches Vierpaßmuster wie die Platten des Christuslebens und der Markuslegende. Bei Nr. 128 Michael ist das Säulenornament dasselbe wie bei dem Salomon Nr. 105.

Die Farben sind bei allen gleich. Mantel: dunkelblau, Aermel violett, Flügel bunt, Loren gelb mit rot.

Das geschwungene Haarband und die Flügel der Engel erinnern stark an den Buchdeckel Siena, die ♀-Form im Gefieder der Engel sogar an Limburg. Bei den Platten 128 Michael, 134 Gabriel, 135 Raphael und den Seraphim 129 und 133 dagegen ist das Gefieder in Kleeblatt-Form gebildet wie bei dem großen Michael Nr. 4, dessen Haarband und Frisur ebenfalls mit der unserer Engel übereinstimmen.

Alle Erzengel sind mit verziertem Nimbus gegeben und zwar mit einem Punktrand und mit Innenzeichnung in Form von Spiralen. Die letzteren kommen aber nicht ganz bis an die oberste Emailschicht heran, sind also auch nicht abgeschliffen und wirken infolgedessen schwarz. Mit Ausnahme des Michael 128 ist auch das Lockenhaar der Engel in Spiralform gezeichnet.

In unmittelbarer Nähe des Thrones sind

Nr. 130 und 132 die Tetramorphe

Alinari 38 609 und 38 610

Das vierköpfige und sechsflüglige Wesen — man sieht bloß vier Flügel — hat seinen Ursprung in den Bibelstellen Jes. VI, 2 und Ezech. I, 5—12. Es ist entstanden aus einer Zusammenziehung der vier Evangelistensymbole. Wie die Symbole einzeln Flügel tragen, so hat auch das Tetramorph Flügel. (Vgl. Detzel I S. 36 und Wilh. Neuß: Die katalan. Bibelillustration . . ., Bonn 1922, S. 134, Anm. 178. Neuß wen-

det sich hier gegen O. Wulff, der in seinem Werke: „Cherubim, Throne und Seraphim, Ikonographie der ersten Engelshierarchie in der christlichen Kunst" die Auffassung vertritt, „daß die Evangelistensymbole eine Schöpfung der orientalischen Kunst seien ,und daß der Tetramorph eine Zusammenziehung von ihnen sei. Nach Neuß ist der Tetramorph die erste und orientalische Schöpfung.) Die Augen, mit denen die Flügel übersät sind, erinnern an die Tetramorphe in Limburg. In der Frisur und in der Kopfbildung zeigt sich aber auch deutlich, daß die Tetramorphe zu den Engeln gehören. Wie auf dem Mosaik von Torcello stehen sie auch hier in unmittelbarer Nähe der Hetimasie.

Nr. 131: Hetimasia

Alinari 38 608

Auf einem mit einem blauen Tuch überdeckten Thron liegt ein Buch. Darüber der hl. Geist und hinter dem Thron ein griechisches Doppelkreuz mit einem Ring, dem Symbol der Ewigkeit (Durand S. 22: Dornenkrone). Zu beiden Seiten des Thrones sind die Lanze und das Rohr mit dem Schwamm aufgestellt (Eitelberger sagt „zwei Leuchter", das stimmt aber nicht, wie auch aus den Vergleichsstücken hervorgeht). Das Buch ist übrigens in Metall stehen geblieben; wir haben also eine Parallele zu der ersten goldenen Hand des Michael Nr. 4, welche unter der aufgesetzten Hand mit der Perle liegt.

Die „Bereitung des Thrones", des Richterstuhles Christi zum Jüngsten Gericht, geht zurück auf die Stelle Psalm IX, 8. Auf Ikonen und Buchdeckeln nimmt sie immer einen bevorzugten Platz ein, meistens in der Mitte, entweder über oder unter dem Hauptbild. (Vgl. auch das Mosaik Torcello, wo die Hetimasie unter dem in der Mandorla thronenden Christus steht, umgeben von den Aposteln und Engelchören).

Die Darstellung der Hetimasia (= ἡ ἑτοιμασία τοῦ θρόνου) ist ein typisch byzantinisches Motiv. Durand a.a.O. S. 22 ff. weiß eine ganze Anzahl von Stücken zu nennen, auf denen die Hetimasia zu sehen ist. Diesen könnte man noch weitere beifügen; so findet man die Hetimasie z. B. noch auf dem Muttergottesbild Chachuli-Gelati, auf dem Christusbild ebendaselbst (mit georgischer Beischrift!), auf einer Christusikone der hl. Grabeskirche in Jerusalem, auf einem Madonnen-

Mosaik im Kloster Vatopedi, etwas abweichend von der üblichen Darstellung auf dem Kreuz in Cosenza, wo auf einer mit einem kreuzgezierten Tuch verhangenen Mensa, die von Lanze und Schwamm flankiert ist, der hl. Geist in Gestalt der Taube (im Profil!) neben einem Kelch zu sehen ist. Auf den genannten Darstellungen kommt lateinisches und griechisches Kreuz vor. (Veludo S. 18 meint, das Kreuz auf Nr. 131 habe keinen byzantinischen Charakter, ebenso wenig der Kreis und die Taube. Wenn diese beiden auf den ersten Blick auch etwas bedenklich wirken, so erkennt man doch an der Zeichnung des blauen Tuches und an der des Thrones, die sogar dasselbe Vierpaßornament zeigt, das wir auf den Platten des Christuslebens, der Markuslegende und der Rauchfaßheiligen finden, daß die Platte zu den Engeln gehört.)

Wie steht es nun mit der Datierung dieser 17 Platten? Labarte betrachtet sie als einen wesentlichen Bestandteil des Orseolo-Diptychons von 976. So meint auch Eitelberger. Kondakow hält sie für besser als die Apostel und will sie ins XI.—XII. Jhrdt. setzen. Er bezeichnet sie als „gut ausgeführte Arbeiten byzantinischer Herkunft" und lobt vor allem das gute Inkarnat. Veludo S. 20 spricht sich über die Datierung nicht näher aus, vermutet aber, daß die Engel ein Templon einer Kirche in Konstantinopel schmückten. Auch Durand schweigt sich hinsichtlich der Datierung aus.

Wir haben also lediglich die zwei Datierungsversuche von Labarte und Kondakow. Die beiden Engel 129 und 133 sowie die Tetramorphe zeigen einerseits Verwandtschaft mit der Staurothek Limburg, andrerseits aber auch mit dem Verkündigungsengel Nr. 109 und dem Engel am leeren Grabe Nr. 116. So gut nun die Ausführung im allgemeinen ist, so sieht man an der Zeichnung, daß es sich unmöglich um Arbeiten des X. Jhrdts. handeln kann. Dafür spricht auch die Größe der Platten. Es befindet sich unter den erhaltenen Zellenschmelzen des X. Jhrdts. kein einziger von dieser Größe. Auch die Faltengebung, wie wir sie hier haben, wäre auf einem Stück des X. Jhrdts. unmöglich. Trotz der Häufung der Stege ist sie aber noch wesentlich besser als auf den Platten Nr. 1—7, wo die einzelnen Gewandkomplexe noch durch einen dickeren Steg von einander geschieden werden.

Wir dürfen ihre Entstehung frühstens im XI. Jhdt. annehmen, aber noch vor Nr. 1—7. Da aber die ganze Reihe in sich einheitlich ist, kann sie nur bei der großen Erweiterung 1105 an die Pala gekommen sein, oder aber, wenn Veludos Vermutung zutrifft, daß sie aus einer Kirche in Konstantinopel stammt, bei der Erneuerung unter Ziani 1209. Das läßt sich heute nicht mehr entscheiden. Jedenfalls ist aber die Engelreihe nicht auf Rechnung Orseolos zu setzen, wie aus dem Stil und der Technik eindeutig hervorgeht.

Stellen wir also noch einmal fest, daß es sich um byz. Arbeiten um 1100 handelt, die aber wohl erst 1204 nach Venedig kamen.

Nr. 77—88: Apostel

Höhe ca. 30 cm

Alinari:

Nr. 77 Nr. 78	38 600	Nr. 83 Nr. 84	38 597
Nr. 79 Nr. 80	38 598	Nr. 85 Nr. 86	38 596
Nr. 81 Nr. 82	38 599	Nr. 87 Nr. 88	38 601

Diese 12 Platten waren früher ebenfalls größer; die Fassung verdeckt bei manchen sogar die Füße der Apostel. Eine Beischrift findet sich nur bei Nr. 82 Petrus. Man erkennt nun unschwer in dem Gegenstück Nr. 84 Paulus. Während aber Paulus mit den andern Platten übereinstimmt, zeigt Petrus eine besondere Komposition und gehört zweifellos einem anderen Zyklus an, für den wir zunächst weiter keine Anhaltspunkte haben. — Nr. 80 stellt einen Bischof dar.

Die Apostelbilder haben neben denen der 12 Propheten am meisten Anlaß zu wissenschaftlichen Streitigkeiten gegeben, zunächst über das Alter der Platten selbst und dann der ganzen Pala.

Labarte (S. 416) glaubt, daß sie als ein Geschenk der byzantinischen Kaiserin Irene, deren Bild wir auf Nr. 98 sehen, im Jahre 1105 nach Venedig gekommen und zwischen die Engel und die Propheten eingeschoben worden seien. Ihre Entstehung setzt er aber viel früher an; er erklärt sie als voll-

kommen gleichwertig mit den Buchdeckeln in San Marco aus der besten Zeit und nennt sie „das Vollkommenste an der Pala". Eitelberger S. 250 schließt sich ihm an. Namentlich „das Colorit der Emails", das „durch eine zarte Modellierung sogar die verschiedenen Teile des Gesichts hervortreten läßt", veranlaßt ihn, sie „als das chef d'oeuvre der Malerei in inkrustiertem Email anzusehen".

Schnaase (Geschichte der bild. Künste 1896 S. 255) widerspricht Labarte; er hält es für ausgeschlossen, daß die Apostel, die von „höchster Vortrefflichkeit" und „den Reihen der Engel und der Propheten vollkommen ebenbürtig" sind, erst im Auftrag des Faliero gearbeitet seien. Ebenso bezweifelt er, daß „seine Agenten in Konstantinopel das Glück und die Einsicht" gehabt hätten, „ältere und jenen Platten von 976 so völlig entsprechende Apostelbilder aufzutreiben". — Er rechnet also die Apostel zu der Orseolo-Bestellung.

Durand hält sie wohl für gute Arbeiten, die aber der Prophetenreihe an Feinheit nachstehen.

Kondakow stellt umgekehrt fest, das die Prophetenbilder schlechter sind; er entscheidet sich wegen der guten Ausführung im einzelnen, aber der schlechten Farbigkeit andrerseits für XI.—XII. Jhrdt., „Diese Bilder verraten außerdem unverkennbar den Niedergang der Technik, die den Emailleur nötigte, in der Kleidung nur zwei Farben grün und hellblau, abwechseln zu lassen, die zudem einen schlechten Glasfluß verraten". (Kondakow Byz. Zell. S. 131. Die Beobachtungen Kondakows sind hier bei der Apostelreihe außerordentlich sicher und zutreffend. In einem Punkte wird man allerdings vorsichtig sein müssen: „schlechter Glasfluß" braucht nicht unbedingt ein Zeichen für den „Niedergang der Technik" zu sein. Selbst eine Emailmasse von bester Zusammensetzung wird Schwierigkeiten bereiten beim Brande, wenn es sich um Platten von 30 cm Höhe handelt. Aber darin, daß man überhaupt daran ging, Platten von dieser Größe zu machen, kann man den Beginn des Niedergangs der Technik sehen.)

Veludo erschwert die Frage noch mehr, indem er die linke Hälfte der Apostelreihe, also Nr. 77—82, für byzantinischer hält als die rechte. Er glaubt sogar nicht einmal, daß sie einem einzigen Stil angehören; das ist aber doch wohl sicher.

Stellen wir nun zunächst noch einmal den Sachverhalt fest: wir haben 12 Platten, von denen 11 unbedingt zusammenge-

hören. Der Stil der Platten weist auf eine Zeit, in der man von der sinngemäßen Lage der Stege abgegangen und zu einer gleichsam ornamentalen Aufteilung der Flächen übergegangen war. Sowohl diese Tatsache, als auch die ungewöhnliche Größe der Platten, machen es unmöglich, diese ins XI. Jhrdt. zu setzen, wie Labarte es wohl will, noch unmöglicher aber, sie als Stücke der Orseolo-Pala anzusehen, wie Schnaase meint. Wir können sie also zunächst als Erzeugnisse einer Zeit nehmen, die den höchsten Ausdruck der Zellenschmelzmalerei in einer bis zum äußersten gesteigerten Betonung des zeichnerischen Elements sucht — im Gegensatz etwa zur Staurothek Limburg, die das malerische Element in den Vordergrund stellt. Zwar ist auch dort die Zeichnung hoch entwickelt, aber sie ordnet sich der klaren Gesamterscheinung unter u. drängt sich nicht vor. (Vgl. Rosenberg Zell. II S. 64). So gefährlich nun sonst in der Kunstgeschichte die Ausdrücke „malerisch" und „zeichnerisch" sein mögen, hier auf dem Gebiete der Schmelzkunst, wo es sich teils um ein „Malen" in Farben, teils um eine Wiedergabe der Zeichnung durch Stege handelt, kann man sehr gut von einem „zeichnerischen" und einem „malerischen" Stil sprechen. Wir haben ja gerade auch bei Aufzählung der 84 Medaillons gesehen, wie sich einzelne Gruppen herausschälen lassen, die mehr nach der malerischen oder mehr nach der zeichnerischen Seite hinneigen.

Es ist nämlich nicht so — und hier liegt wohl der Hauptgrund für die oft um über 300 Jahre auseinandergehenden Datierungen für Zellenschmelze — daß man im X. Jhrhdt. den Höchstpunkt hat, und daß die abwärtsgehende Linie im XI. Jhrdt. langsam einsetzt, um schließlich in dem in der Mitte des XII. Jhrdts. plötzlich eintretenden Verfall zu endigen, sondern: **der Weg der byz. Schmelzmalerei geht von einem ausgesprochen malerischen Stil allmählich über in einen ausgesprochen zeichnerischen. Mit der Entwicklung dieses zeichnerischen Stiles geht naturgemäß Hand in Hand ein Zurückdrängen der Farben zu Gunsten der Zeichnung. Und damit kommen auch die technischen Mängel, welche umso deutlicher**

in Erscheinung treten als es sich jetzt um größere Platten handelt, die dem Emailleur an und für sich schon mehr technische Schwierigkeiten bereiten.

Mit der Unterscheidung zwischen einem malerischen und einem zeichnerischen Stil ist jedoch nicht gesagt, daß es sich bei den Stücken, welche das zeichnerische Element in den Vordergrund rücken, auch gleich um Stücke minderer Qualität handeln muß, wenn auch ohne Frage in der malerischen Behandlung die besondere Stärke der Schmelzmalerei liegt.

Zweifellos aber kommt man bei dieser Unterscheidung der Sache näher, als wenn man etwa aus einer bestimmten Biegung der Stege, der Augenbildung usw. auf eine bestimmte Zeit schließen will; „denn dann müßten gewisse Biegungsarten bestimmten Perioden eigen sein, was aber nicht stimmt". (Rosenberg Zell. II S. 75.)

So gewahren wir denn auch hier bei den Apostelbildern neben einer „Lebendigkeit in den Details" (Haartracht, Gesicht) eine „Plumpheit der Gebärden und Grobheit im Ausdruck, in den eckigen Gesichtsumrissen und im Faltenwurf". Die Farben sind auf ein Mindestmaß beschränkt, und der Fleischton ist, wie Kondakow sagt, ein „leichenblasser Wachston".

Wenn wir die Apostel auch nur einen Augenblick mit den Platten des Christuslebens vergleichen, die bestimmt für 1105 anzusetzen sind, so sieht man den gewaltigen Unterschied. Man wird also die Apostel frühestens in das zweite Viertel des XII. Jhrdts. setzen dürfen — nicht wegen der H ä u f u n g der Stege, sondern weil diese selbst schon beginnen, unsicher zu werden, und weil das ganze Kompositionsschema der unproportionierten Figuren in diese Zeit weist.

(Vgl. zu den Aposteltypen: J. Ficker „Die Darstellung der Apostel in der christl. Kunst", dazu die Kritik des Prof. Swoboda: „Röm. Quart. Schrift 1887", S. 278 ff.)

Wir kommen nun zum

Mittelfeld

auf dessen enge Verwandtschaft mit den Apostelplatten Kondakow bereits hingewiesen hat.

Nr. 72: Christus
Nr. 73: Evangelist Markus
Nr. 74: Evangelist Johannes
Nr. 75: Evangelist Matthäus
Nr. 76: Evangelist Lukas:
Sammelnummer bei Alinari 38 615

Nr. 72: Christus

Alinari 38 616 und 38 615

Christus in Majestät sitzt auf einem Thron und hält in der Linken das Buch, während er mit der erhobenen Rechten segnet. Beischrift: $\overline{\text{IHS}}$ $\overline{\text{XPS}}$.

Die Platte ist durch die venezianische Goldschmiedearbeit sehr in ihrer Wirkung beeinträchtigt. Der Thron der Emaildarstellung ist vollkommen verdeckt von einem solchen in goldener Montierung mit Steinen und Perlen. Ebenso ist das Evangelium und der Nimbus mit Steinen überladen. Auch die linke und die rechte Hand sind heute plastisch aufgesetzt. Trotz dieser flimmernden Pracht ist aber die Schönheit des Emails noch deutlich zu erkennen. Auch die lateinische Beischrift ist italienische Ergänzung. (Zu einer andern Inschrift, die man bei der letzten Ueberholung 1836—1847 unter der gotischen Fassung fand, vgl. Veludo S. 18.)

Es ist auffallend, daß Kondakow, der die Apostelreihe so wenig günstig beurteilt, dieses Bild mit seinen „strengen, schönen Formen" demselben Meister zuschreiben will. Tatsächlich entspricht nicht nur das langgezogene Gesicht dem Typus der Apostel, sondern es zeigen sich vor allem auch Aehnlichkeiten am Gewand und den mit Sandalen bekleideten Füßen des Heilandes. Es wird aber trotzdem nicht angängig sein, Nr. 72 dem Meister der Apostel zuzuschreiben; denn die Ausführung ist so tadellos, wie man sie bei keinem einzigen Stück der Apostelreihe findet. Veludo ließ sich sogar durch die Farben, die ihm „zu lebhaft und glänzend" für einen Byzantiner schienen, dazu verleiten, die Platte für venezianische Arbeit anzusehen, doch ist daran, daß Nr. 72 aus demselben Atelier wie die Apostel hervorgegangen ist, nicht zu zweifeln.

Labarte (Hist. S. 412 ff.) will das Christusbild für die Altarbekleidung des Orseolo in Anspruch nehmen. Aber dem widerspricht einmal der Stil, der mit dem X. Jhrdt. nichts zu tun hat, und dann die Größe der Platte. Schon Kondakow, der ja die meisten byzantinischen Schmelze aus eigener Anschauung kannte, nennt nur zwei Emailbilder, die sich an Größe mit dem unsrigen messen könnten.

Stellen wir noch einmal fest: Es handelt sich zweifellos um eine byzantinische Arbeit von feinster Ausführung. Dem Stil und dem Format nach gehört sie ins XI.—XII. Jhrdt. Infolge der unverkennbaren Verwandtschaft mit den Aposteln muß die Platte aus demselben Atelier wie diese stammen. Sie ist aber bestimmt von einer geschickteren Hand.

(Vgl. zum Wandel des Christustyp die feinen Beobachtungen Kondakows a.a.O. S. 277.)

Nr. 73: Markus

Alinari 38 611 und 38 615

Der Evangelist sitzt auf einem nach vorne geneigten, gepolsterten Sessel, die Füße auf einer reich ornamentierten Fußbank. Die Linke legt er an ein auf einem Pult aufgeschlagenes Buch mit dem Anfang seines Evangeliums:

Iniciu(m) Ev(an)g(elii) Je(s)u Chri(sti)
Filii D(e)i vivi

Die Rechte hält einen Schreibstift und eine weiße Platte. Auf dem Pult liegen allerhand Schreibutensilien, darunter auch der Gegenstand in Pilzform, den wir auf dem Abendmahlstisch der Nr. 113 sahen. Er kehrt noch einmal wieder auf der Vorderseite des Pultes, wo er wie eine Intarsie wirkt.

Nr. 74: Johannes

Alinari 38 614 und 38 594

Der Evangelist mit einem Schreibstift in der Rechten sitzt auf einem gepolsterten Sessel, vor dem eine Fußbank steht. Vor ihm ein Pult mit dem Evangelium, in welchem man die Anfangsworte liest:

In principio erat verbum

Der Pult scheint geöffnet zu sein. Im Innern sieht man eine Flasche, einen kleinen Kelch, ein Buch und den schwer bestimmbaren Gegenstand wie auf Nr. 73.

Die Frisur des Evangelisten erinnert mit ihren wohlgeordneten Löckchen an die des Verkündigungsengels. Besonders fällt die hohe Stirn auf, die durch einen eingelegten Draht nochmals untergeteilt wird. Bisweilen sieht man den Evangelisten sogar kahlköpfig, so auf einem Stück in Martvili (vgl. Kond. a.a.O. S. 153).

Nr. 75: Matthäus

Alinari 38 613 und 38 615

Der Evangelist sitzt schreibend auf einem Sessel, das Buch auf den Knieen; es beginnt mit dem Text des Matthäusevangeliums:

Liber Generationis

Vor ihm das Schreibpult mit dem Schreibgerät.

Nr. 76: Lukas

Alinari 38 612 und 38 615

Lukas (mit Glatze) sitzt vorgeneigt auf seinem Schemel und schreibt in das Buch auf seinen Knieen. Man liest:

Fvit in diebvs Herodi

Vor ihm wieder das Schreibpult mit dem Schreibgerät.

Die Bilder der 4 Evangelisten zeigen einmal deutlich die Verwandtschaft mit dem Christus 72, dann aber auch mit den Aposteln; doch sind sie in der Zeichnung der Stege wesentlich besser als diese. Besonders interessant ist bei Nr. 73 die doppelte Haarfarbe: violett wechselt mit schwarz. Die Bildung der Haare erinnert stark an die großen Apostel, namentlich an Nr. 85. In der Faltengebung am Gewand sieht man die Aehnlichkeit mit dem Verkündigungsengel auf Nr. 109. Wir finden dort auch die dunkle Linie mit weißen Punkten, die hier bei Christus und den vier Evangelisten vom Knie abwärts läuft, um schließlich im Fußkissen zu endigen. Die Farben und der Schmelz an den Evangelisten-Platten sind ausgezeichnet. Von „unreinen Tönen", wie Kondakow sagt, ist nichts zu sehen. Der Fleischton (rosa) entspricht dem des Erlösers. — Die leuchtenden und starken Farben haben wohl auch hier Veludo veranlaßt, in den Platten venezianische Arbeit zu

sehen. Doch liegt hierzu kein Grund vor. Wir sehen sie ja auch an den Platten der Markuslegende, die Kondakow allerdings ebenfalls venezianisch machen will. Und wie die Farben, so ist auch die Komposition im ganzen vorzüglich und läßt sich sehr gut mit dem Christus 72 und besonders mit dem Christusleben vergleichen. Wenn Kondakow einen Vergleich mit den Platten des Christuslebens — von dem er übrigens mit keiner Silbe spricht — unternommen hätte, wäre ihm die Aehnlichkeit bestimmt nicht entgangen. Wir müssen deshalb auch Kondakows Datierung zurückweisen: „Dagegen kennzeichnen grobe Emailtechnik und ungestalte Formen die vier Evangelisten als Emails des XIII., wenn nicht gar XIV. Jhrdts." (a.a.O. S. 130; dieselbe Datierung gibt im Anschluß an ihn Diehl, Manuel S. 701).

Die vier Evangelisten verraten in Farbe und Zeichnung, sowie in der glänzenden Ausführung und dann auch durch die Aehnlichkeit mit andern Stücken der Pala (wie Christus 72) als Entstehungszeit die Wende vom XI. zum XII. Jhrdt. Der Entstehungsort ist zweifellos Byzanz; die lateinischen Beischriften sind eine spätere Zutat.

Ein Beweis dafür, daß diese Platten im Jahr 1345 schon übernommen wurden, ist übrigens auch die bei Nr. 74 und 75 am Rande der Platte sichtbar werdende, mit Punkten ornamentierte Linie. Wenn die Platten erst 1345 entstanden wären, hätte der Goldschmied die Fassung zweifellos nicht auf den emaillierten Teil der Platten übergreifen lassen. Für die Befestigung an der Pala käme nur eine der großen Umarbeitungen 1209 oder 1105 in Betracht. Es ist aber, wie wir sahen, einerseits wegen des Stils, der die Platten ins XI.—XII. Jhrdt. weist, andrerseits durch den ganzen Gedanken, welcher der Erweiterung vom Jahre 1105 zugrunde lag, mit Sicherheit anzunehmen, daß sie 1105 an die Pala kamen.

Nr. 89–94 und 100–105: Propheten

Höhe ca. 20 cm

Alinari:

Nr. 89, Nr. 90 } 38 590

Nr. 91, Nr. 92 } 38 591

Nr. 93, Nr. 94 } 38 589

Nr. 100, Nr. 101 } 38 592

Nr. 102, Nr. 103 } 38 593

Nr. 104, Nr. 105 } 38 594

Sämtliche 12 Propheten halten eine Rolle mit einer ihrer Prophezeihungen, welche auf das Erscheinen Christi Bezug nimmt. Sie stehen unter einer Arkade, deren Säulenschäfte mit Kreuzchenornament gebildet sind, während der Rundbogen das Blattmotiv von den Arkaden der Rauchfaßheiligen in erweiterter Form zeigt. Das Blatt ist smaragd, der Bogen rot, die Zwickel sind blau. Eine Ausnahme bildet Nr. 105 Salomon. — Der Fleischton ist bei den meisten schlecht.

Nr. 89: Jesaias

Alinari 38 590

Der Prophet steht auf einem Fußkissen. An der Rechten legt er Mittelfinger und Ringfinger mit dem Daumen zusammen, in der Linken hält er die geöffnete Rolle mit der Inschrift:

VIRGO CONCIPIET ET PARIET FILIU(M)

Das ist die Prophezeihung bei Jes. 7, 14. Sie steht ebenso auf der Paulstür.

Der Mantel des Propheten ist dunkelblau mit weißem Rand, das Untergewand hell türkis. Die weiße Rolle ist von einem roten Band umzogen, während die Schrift darauf hier schwarz ist; sonst ist sie meist dunkelblau transparent.

Nr. 90: Nahum

Alinari 38 590

Sol ortus e(st) et avolaverunt Nah. 3,17.

Die Haare sind aschgrau wie bei Jesaias, die Modellierung derselben ist sehr schlecht. — Zwischen die Schriftzeilen sind Zickzack-Drähte gelegt.

Nr. 91: Jeremias

Alinari 38 591

Ex Egypto vocavi fili(u(m) meu(m)
Jer. 46, 27; Hosea II, 1.

Die Faltenlage bei Nahum und Jeremias ähnelt der bei den Erzengeln. — Die Tunika (türkis) ist sehr schlecht.

Nr. 92: Daniel

Alinari 38 591

Cum venerit sanctus s(an)c(t)orum

Diese Textstelle findet sich weder bei Daniel noch bei einem andern der Propheten; Veludo S. 23 denkt an Daniel 9, 24.

Daniel ist jung und als Edelknabe dargestellt, so auch auf der Paulstür. Er trägt eine spitze Mütze. — Das Gewand ist dunkelblau mit gelber Borte, der Mantel rot mit smaragdfarbenen Herzchen und weißen Punkten. Die Locken sind wohlgeordnet und in Spiralen gegeben. Der Gesichtsausdruck ist unendlich fein. Er erinnert teils an die Kaiserin, teils an den Georg Nr. 49. Nur an der Faltenlage und an den Zutaten erkennt man, daß die Platte zu den andern Prophten gehört.

Nr. 93: Moses

Alinari 38 589

P(rop)h(et)am suscitabit vobis V.Mos. 18, 15

Der Gesichtsausdruck ist schlecht. — Der Name ist mit griech. Buchstaben geschrieben.

Nr. 94: Iezechiel

Alinari 38 589

Porta quam vides clausa erit Jez. 44, 1.

Der Mantel ist blau mit gelbem Besatz und rotem Rand. Die Gewandfarbe (mittelblau) ist trübe, die Haarfarbe violett. Bei der Stirn fällt auf, daß sie durch eine V-Linie untergeteilt ist. Neben dem blöden Gesichtsausdruck sind vor allem die schlechten Gewandfalten bemerkenswert.

Nr. 100: David

Alinari 38 592

+AKOVCON ΘΗΓΑΤΕΡ ΚΕ ΗΔΕ ΚΑΙ ΚΛ(Ι)
ΝΟΝ + Ps. 44, 11.

Das Gewand ist auch hier sehr fein und das Email von bester Beschaffenheit. Aber das Gesicht wirkt flau und matt. — Auf der Paulstür liest man dieselbe Psalmstelle, aber in lateinischem Text. David ist dort ebenfalls in königlichem Gewand gegeben.

Nr. 101: Elias

Alinari 38 592

Vivit D(omi)n(u)s n(on) erit pluvia
sup(er) t(er)r a(m) I. Kön. 17, 1.

Abgesehen von dem unglücklichen Format und dem kleinen Kopf, dessen größter Teil von Haaren verdeckt ist, spricht auch die fast sternartige Schraffierung des Gewandes für eine späte Entstehungszeit. Falten sind hier gar nicht mehr zu sehen. Umsomehr ist der Emaillner beflissen, durch einen krausenartigen Besatz des Mantels die Leere in der Gewandbildung auszugleichen. Es ist übrigens zu bemerken, daß man diese Art, den Mantel zu tragen, auf der ganzen Pala nicht mehr sieht. Auch auf den Zellenschmelzen außerhalb der Pala ist mir diese Befestigungsweise, die den Mantel nur oben und unten zusammenschließt, sodaß der Betreffende seine Hände aus der dazwischenliegenden Oeffnung herausbringen muß, nicht bekannt.

Nr. 102: Zaccharias

Alinari 38 593

Ecce D(omi)n(u)s veniet et o(m)n(e)s
sancti) ei(us) cu(m) eo

Der größte Teil des Kopfes wird von Haaren bedeckt, sodaß für das Gesicht nur ein kleiner Raum frei bleibt.

Nr. 103: Habbacuc

Alinari 38 593

S i m o r a (m) f e c e r i t e x p e c t a e u (m) Habb. II, 3

Die Gewandzeichnung ist zwar schematisch, aber gut. Die Haare sind schlecht gezeichnet, doch ist das Gesicht deutlich zu sehen.

Nr. 104: Malachias

Alinari 38 594

E c c e d i e s v e n i u n t d i c i t D (o m i) n (u) s Malach. 3, 19.

Eitelberger S. 251 glaubt, bei dem Propheten Wundmale zu sehen. Es läßt sich aber nicht nachweisen, daß Malachias mit solchen dargestellt wird.

Nr. 105: Salomon

Alinari 38 594

Η CΟΦΙΑ VΚΟΔΟΜΗCΙ ΑVΤΟ

= ἡ σοφία ᾠκοδόμησεν ἑαυτῇ οἶκον

Der Prophet in prächtigem Gewand. — Spr. 9, 1. — Es ist allgemein auffallend, daß die königlichen Figuren mit viel größerer Feinheit gegeben sind.

Der Nimbus (smaragdfarben) ist voll, nicht nur als Reif emailliert. Die Säulen, deren Basis auch hier verdeckt ist, haben in der Mitte eine Verdickung und zeigen wie auch der Rundbogen dasselbe Ornament wie auf der Erzengelplatte Nr. 128. Auch am Gewand kann man bei den beiden Platten Aehnlichkeiten feststellen. Sogar das Fußkissen ist bei Salomon gleich wie bei dem Engel. Damit rückt aber Salomon in die Nähe der g a n z e n Engelreihe; denn Michael 128 steht in engster Verbindung mit den andern Engeln. Es wäre nun wohl möglich, das die Engelreihe als Vorbild diente für eine Prophetenreihe, die uns aber nur noch in Bruchstücken vorliegt. Wir schlossen uns hinsichtlich der Entstehung der Engel der Vermutung Veludos an, daß sie ursprünglich in einer byzantischen Kirche standen und 1204 mit dem lateinischen Raub nach Venedig gelangten. Und das mag auch für jene Stücke zutreffen, die aus der Prophetenreihe bei uns herausfallen. Das sind: Nr. 92 Daniel, Nr. 100 David und Nr. 105 Salomon.

Diese drei Platten sind unzweifelhaft byzantinisch; dazu kommen noch zwei Platten, ebenfalls mit griechischen Namen: Nr. 89 Jesaias und Nr. 39 Moses. Es ist aus verschiedenen Details, so der Haargrenze und dem Gewand ersichtlich, daß Daniel dem Salomon nahesteht (trotz der lateinischen Inschrift); im Blick zeigt er aber auch Verwandtschaft mit dem David. (Ich möchte annehmen, daß die lateinische Beischrift erst in späterer Zeit vorgenommen wurde, zumal, da es sich bei dem Text der Rolle nicht um eine Stelle bei Daniel handelt). Das Gewand Davids zeigt wieder große Aehnlichkeit mit dem Salomons. Damit ist zunächst die Zusammengehörigkeit dieser drei Platten bewiesen. Nun bringt aber der Kopf des David diese Platte auch mit dem Jesaias 89 zusammen, dessen Name zwar griechisch geschrieben ist, während die Rolle lateinischen Text hat. Ferner schließt sich hier noch an Moses 93, der in der Gesamterscheinung und in der Frisur wieder Anklänge an manche Apostel zeigt. — Diese fünf Platten waren zweifellos die Vorbilder für die andern sieben. Man sieht z. B. deutlich, wie der Moses 93 auf den Elias Nr. 101 gewirkt hat, oder wie Ezechiel 94 und Malachias 104 zusammenhängen, denen sich wieder Jeremias 91 anschließt. Stellen wir nun noch einmal fest:

S a l o m o n, die beste Figur, kommt vermutlich zusammen mit dem Michael 128 von demselben Monument in Konstantinopel, das wir nicht näher bezeichnen können. —

Hier muß ein größerer Abstand sein, dann schließen sich an:

D a n i e l und D a v i d, welche die Brücke bilden zu den beiden letzten mit griechischer Namensbeischrift:

M o s e s und J e s a i a s.

Diese fünf genannten Platten dürfen wir als byzantinische Arbeit ansehen; wie steht es aber mit den andern? Man sieht an der Arkatur dieser Platten keine Abweichungen von derselben Arkatur auf denen, die wir eben für byzantinische Arbeit ausgaben. Auch in der Gesamthaltung zeigt sich kein Unterschied, der besonders ins Gewicht fiele. Sogar die Farbe, die doch, wenn es sich um Stücke handeln würde, die zeitlich eine größere Strecke voneinander liegen, bestimmt anders wäre, ist gleich. Es ist also nicht möglich, daß die 7 Platten, die die sich als Nachahmung auszuweisen scheinen, später entstanden wären. Lediglich um eine besonders auffällige Ab-

weichung innerhalb derselben Werkstatt muß es sich handeln. Wann aber sind sie zeitlich anzusetzen?

Labartes Vermutung, daß sie das Vollkommenste an der ganzen Pala seien, muß sowohl auf grund des technischen Befundes, als wegen des Stiles zurückgewiesen werden. Nur bei Salomon wäre an eine Entstehung im X. Jhrdt. zu denken. Also kann die Prophetenreihe auch nicht zu der Pala 976 gerechnet werden. — Am weitesten geht von Labartes Datierung Kondakow ab, der die Propheten wegen der Aehnlichkeit mit der Markuslegende, wegen der „übermäßig aufgedunsenen Gestalten mit äußerst dünnen Extremitäten" und wegen der „sinnlosen Schraffierung der Gewänder" ins XIII.—XIV. Jhdt. und nach Venedig datieren will. (Von einer Aehnlichkeit, mit den Platten der Markuslegende ist übrigens nichts zu merken. — Veludo dagegen findet die Zeichnung sehr gut und nimmt das XII. Jhrdt. als Entstehungszeit an. Aber es kann hierbei nur an die Platten des Salomon, Daniel oder David, also der königlichen Figuren, gedacht haben.

Es ist also zunächst nur möglich, noch einmal zu wiederholen, daß die Prophetenplatten weit davon entfernt sind, das Vollkommenste an der Pala zu sein, wie Labarte glaubt, und daß der Stil und die Farbengebung sie in eine ziemlich späte Zeit weist. Eine nähere Datierung ist zunächst nicht möglich. Aber darauf sei noch hingewiesen: später als die Apostelreihe ist die Propheten-Reihe sicher.

Nr. 97: MUTTERGOTTES
Nr. 98: IRENE
Nr. 96: DOGE

Nr. 97: Muttergottes

Alinari 38 595 und 38 588

Die Muttergottes als Orantin.

Der Mantel ist dunkelblau, das Gewand grünblau, der Nimbus türkis mit dunkelblauem Rand. Der Fleischton ist gut.

Das Fußkissen wird nur durch eine dunkle Linie gezeichnet. Wir finden das nur noch bei Nr. 82 Petrus. Mit dieser Platte ergeben sich noch weitere Vergleichspunkte: die un-

proportionierten und ungleichen Hände, die Augenbildung und die Stegzeichnung. Es ist also sicher, daß die beiden Platten zusammengehören. Sie standen sogar wohl neben einander. Maria zwischen Petrus und Paulus ist ja ein beliebtes Thema in der byzantinischen Kunst.

Sind nun die Platten Nr. 97 und 82 byzantinisch oder venezianisch?

Die Arkade zeigt in den Säulenschäften dasselbe Ornament, das wir von den Platten des Christuslebens, der Markuslegende und der Rauchfaßheiligen her kennen. Der Rundbogen dagegen hat das gleiche Ornament wie die Propheten-Platten. Abgesehen von dieser Uneinheitlichkeit, die darauf schließen läßt, daß es sich um eine Arbeit handelt, die erst angesichts der schon vorhandenen entstanden ist, gewahrt man aber auch beim Studium des Ornaments im einzelnen, daß es eine ganz oberflächliche Arbeit ist. — Weiter ist die Beischrift bedenklich. Die beiden Abkürzungen $\overline{\text{MP}}$ $\overline{\Theta\text{V}}$ sind in einen roten Kreis gestellt. Das findet man zwar an einigen Stücken im Tesoro, aber nicht an der Pala. Und wenn Beischriften in einem Kreis gegeben werden, so geschieht dies immer in Vollschmelz (vgl. Nr. 49 und Nr. 166).

Es sprechen also eine ganze Anzahl Punkte dafür, daß die $\overline{\text{MP}}$ $\overline{\Theta\text{V}}$ abendländische Arbeit ist. Das trifft dann selbstverständlich auch für Nr. 82 Petrus zu.

Nr. 98: Irene

Alinari 38 588

+EIPIHNE EVCEBECTATH AVГOVCTH

(nicht εὐγενεστάτη, wie Durand S. 18 liest. Vgl. auch die Abb. in Revue de L'art chrét. 1890 S. 423 ff. und das Titelblatt bei Pasini, Il Tesoro.)

Die Kaiserin in großem Ornat mit Krone, in der Rechten das Szepter, die Linke mit der Handfläche nach innen auf den Körper gelegt.

Man sieht hier zwar dasselbe Ornament auf den Säulen, wie bei Nr. 97, aber in wesentlich besserer Ausführung. Hier liegt kein Grund vor, daran zu zweifeln, daß die Platte aus Byzanz stammt.

Am Gewand der Kaiserin bemerkt man ein schildähnliches, mit einem Doppelkreuz geschmücktes Gebilde. Wir

haben noch mehrere Zellenschmelzstücke, auf denen es vorkommt. So eine Platte mit der Beischrift $\overline{\text{MP ΘV}}$ in der ehemaligen Sammlung Botkin (Katalog Taf. 78,5). Dargestellt ist die Muttergottes im Gewand einer byzantinischen Kaiserin, wie man das auch in Sta. Maria Antica sieht. Die Rechte ist erhoben, die Linke hält eine Rolle. Schon damit ist ja gesagt, daß es sich nicht um einen Schild handelt, zumal sie ihn sicher nicht mit der Linken über den Körper hinweghalten würde. Man sieht das kreuzgeschmückte Gebilde ferner auf 2 Platten, welche die Kaiserinnen Theodora und Zoë zeigen, (vgl. Schlumberger, Nikephoros Phokas S. 597 Nr. 2 und 3), ferner bei der Zoë-Platte der Monomachoskrone — Budapest (Abb. bei Rosenberg, Sacri Regni Hungariae Corona Fig. 5), auf dem Stavelot-Reliquiar bei Helena und auf drei Platten des Muttergottesbildes Chachuli-Gelati. Doch ist auf keinem dieser Schmelze eigentlich klar, was es damit für ein Bewandtnis hat. Da hilft uns ein Fresco in der Sophienkirche in Kiew (Kond. Russ. Altertümer IV 1891 Abb. 26), dort ist die hl. Helena dargestellt, und man sieht deutlich, daß es ein Gewandzipfel ist, der nach Art einer Schleppe nach vorne hochgenommen wird oder auch festgenäht ist. So ist also das Rätsel für alle die genannten Kaiserinnenbilder gelöst — auch für die Kaiserin Irene der Pala d'oro. (Auch Eitelberger nahm wohl schon an, daß es sich um einen Teil des Gewandes handelt: „mit dem griechischen Kreuz am Kleide." S. 249).

Es hat in Byzanz mehrere Kaiserinnen mit Namen Irene gegeben. Welche von diesen sehen wir nun auf Nr. 98?

Durand nimmt an, daß es eine ungarische Prinzessin, die zweite Gemahlin des Kaisers Alexis I., des Zeitgenossen des Dogen Ordelafo Faliero, sei. Veludo dagegen sieht in Irene die Gemahlin seines Nachfolgers, des Johannes Comnenos (1118—1143); wir lassen die Frage zunächst offen und wenden uns der folgenden Platte zu:

Nr. 96: Doge

Die Figur in kaiserlichem Ornat steht auf einem reich gemusterten Fußkissen, in der Rechten das Szepter, die Linke leicht erhoben. (Eitelberger S. 249: „ein Kreuz in der linken Hand." Das stimmt aber nicht).

Der Mantel zeigt ein schmutziges Türkis, am Gewand ist gelb zu sehen. Der Fleischton ist rosa.

Man erkennt sofort, daß der gekrönte Kopf mit dem Nimbus aufgesetzt ist. Die Tatsache, daß ein Doge im byzantinischen Kaisergewand dargestellt ist, wäre an und für sich nicht befremdlich; man sieht auch auf einem Mosaikbild in San Marco einen Dogen in kaiserlicher Tracht. — Nun findet damit, daß das Stück kein homogenes Werk ist, auch die nichtbyzantinische Krone ihre Erklärung. Aber auch bei der Annahme, daß die Platte ursprünglich einen byzantinischen Herrscher darstellte, ist noch eine Frage offen: Ist das Gewand, das wir hier sehen, tatsächlich das eines byzantinischen Fürsten? Zweifellos nein. Wohl erwähnt Falke (Der Mainzer Goldschmuck der Kaiserin Gisela, 1913 S. 9 Abb. 11) im Zusammenhang mit den Tänzerinnen der Monomachkrone, die ein kurzes Maniakion tragen, auch unser Stück. Aber soweit wir Kaiserdarstellungen auf Zellenschmelzen verfolgen können, hat der Kaiser immer das lange Lorum an. (So auf dem Muttergottesbild in Chachuli, wo Christus Michael und Maria krönt, auf dem Stavelot-Reliquiar (Abb. bei Dalton S. 521 Fig. 310) bei Konstantin, auf einer Krönungsdarstellung mit Johannes Comnenos und seinem Sohne Alexius (Vgl. Byz. Zeitschrift I 1892 Abb. zwischen S. 322 und 323), auf einer solchen eines Triptychons der Nat. Bibliothek zu Paris aus dem späten XI. Jhrdt. (Christus krönt Romanos und Eudoxia; Abb. bei Dalton S. 228 Fig. 139).

Ist es nun hierdurch bedenklich, ob der Dargestellte ein byzantinischer Kaiser oder nicht vielmehr nur ein hoher Würdenträger — Despotes — am byzantinischen Hofe war, so scheint eine technische Erscheinung darauf hinzuweisen, daß die Platte gar nicht byzantinisch ist: Am Gewand läuft zweimal eine Zickzacklinie von oben nach unten. Soweit mir bekannt, findet sich auf byzantinischen Schmelzen nie mehr eine derartige Unterteilung der Gewandfalten. Man denkt zunächst daran, daß das Stück vielleicht bei einer Renovation diese Zickzackdrähte bekommen habe, zumal da das Email umso besser schmilzt, je mehr es an Drähten Halt hat. Dann müßte die Ausbesserung aber vor Ergänzung des Kopfes vor sich gegangen sein. Sonst hätte der Emailleur sicher auch diesen mit eingeschmolzen. Doch genügen diese technischen Beobachtungen nicht, um nachzuweisen, daß die Platte wirklich nicht byzantinisch ist. — Tatsächlich stand hier ehemals eine Platte von byzantinischer Arbeit, wie man aus dem von

Veludo zitierten Bericht über das Florentiner Conzil entnehmen kann: Der byzantinische Kaiser Michael, der mit großem Gefolge auf dem Weg nach Florenz 1438 vor der Pala stand, stellte „an den Platten und an den Inschriften der Comnenen" fest, daß es sich nicht um Stücke aus der Hagia Sophia handelte, wie die Venezianer sagten, sondern um einen ehemaligen Besitz der Pantokratorkirche. Es waren also mehrere Platten mit Comneneninschriften; also muß außer Nr. 98 auch unsere Nr. 96 eine Comneneninschrift gehabt haben. Es ist aber durchaus nicht einzusehen, weshalb Veludo daraus schließen will, daß auf der Platte Johannes Comnenos zu sehen gewesen sei. Auch Alexis war ja ein Comnene und hatte, wie wir oben sahen, eine Irene zur Frau. Und es ist umso wahrscheinlicher, daß Nr. 97 diese Irene zeigt, die von der byzantinischen Kirche wegen ihrer Frömmigkeit sogar zur Heiligen erhoben wurde. Wenn die Platte Johannes Comnenos (1118—1143) dargestellt hätte, so könnte sie erst beim lateinischen Raub 1204 nach Venedig gekommen sein und dann zusammen mit der Irene-Platte. Welche Veranlassung sollte aber der Doge Ziani gehabt haben, das Bildnis eines byzantinischen Kaisers, der schon 60 Jahre tot war, an der Pala anzubringen?

Der Conzilsbericht gibt uns aber auch noch einen andern Fingerzeig: Wenn die byzantinischen Gäste 1438 noch Comneneninschriften lesen konnten, war die Umänderung in den Dogen damals noch nicht vor sich gegangen. Also auch Andrea Dandolo, der Ordelafo Faliero 1345 ein bleibendes Denkmal an der Pala setzte, hatte noch die Comnenenplatte vor Augen. Wann aber hat die Umänderung der Platte dann stattgefunden? Es ist uns nur noch eine Renovation der Pala genannt: am 8. April 1509 unter dem Dogen Leonardo Lauredan (1501—1521). (Vgl. dazu: Sanudo, Diarii T. VIII, p. 56 und Eitelberger S. 240.) Man hatte bisher keine Anhaltspunkte, welche auf diese hinweisen, aber man wird wohl die Ergänzung oder Umarbeitung der byzantinischen Kaiserplatte für 1509 ansetzen dürfen, umso mehr, als ja auch die Ergänzung selbst zeigt, daß der Emailleur zur byzantinischen Schmelzkunst kein inneres Verhältnis mehr besaß. — Damit ist auch die Vermutung Moliniers (Émaillerie 1891 S. 36 ff.), daß der Goldschmied Boninsegna 1342 die Umarbeitung vollzogen habe, hinfällig.

Eine letzte Frage wird nun allerdings die sein, ob unsere Nr. 96 tatsächlich die alte Comnenenplatte ist. Denn die Inschrift hätte auf irgendeine Weise entfernt werden müssen. Und das ist undenkbar. Sie würde einmal zu tief in der Platte sitzen, um sich spurlos entfernen zu lassen; aber man könnte auch auf dem mit dem Punzen wieder einigermaßen zusammengezogenen und geglätteten Metall keine neue Inschrift eingraben. Dazu wäre die Platte nicht mehr widerstandsfähig genug.

Es wird also so sein, daß die alte Comnenenplatte 1509 gänzlich entfernt und an ihre Stelle die umgearbeitete Platte mit der Darstellung eines byzantinischen Würdenträgers gesetzt wurde.

Nr. 170—180: Ornamentbänder

Diese Ornamentbänder wurden bisher in keiner Besprechung der Pala erwähnt, obwohl sie ebenfalls zu den Schmelzen der Pala gehören.

Die Platten sind auf Anschluß an die Medaillons Nr. 40—47 berechnet, d. h. also: die Medaillons sind nicht auf die Platten aufgesetzt. Das Ornament arbeitet mit zwei Motiven, die jeweils in einem Kreis, der in einen achteckigen Rahmen gestellt ist, erscheinen: einer Blume und einem Vierpass. Achtmal wird die regelmäßige Folge unterbrochen von der Konsole der Säulen, welche die Platten 1—7 flankieren, einmal von der Fassung des Michael Nr. 4 und sechszehnmal von einem Goldplättchen in Rhombusform, das einen durch Grappen gefaßten Stein trägt. So gewinnt es den Anschein, als ob sich immer dasselbe Ornament wiederhole. Das wird jedoch vermieden, indem die neue Platte nach einem Rundmedaillon mit dem Ornament wieder beginnt, welches eigentlich unter dem Rundmedaillon stehen müßte. Wenn also beispielsweise die Platte 170 mit einer Blume endigt, so beginnt die Platte 171 nach dem Medaillon mit dem Vierpaß und nicht, wie man erwarten sollte, wieder mit einer Blume. Nur zweimal ist diese regelmäßige Folge unterbrochen, weil dort schon unter der Console die neue Platte beginnt.

Technisch ist zu diesen Platten zu sagen: das Email ist schlecht und bekommt beim Brande eine Menge Blasen. Die Hauptzellen sind durch Setzarbeit mit den Punzen gebildet. Es ist also auch hier ein Abgehen von der alten byzantini-

schen Arbeitsweise festzustellen. Bereits die Größe der Platten und das derbe Ornament — Kreuzchenornament — belehrt uns aber, daß wir uns hier schon weit von der Feinkunst der byzantinischen Blütezeit entfernt haben.

Es liegt nahe, die Ornamentbänder auf der Staurothek Limburg zum Vergleich heranzuziehen. Hier sieht man deutlich, daß der Künstler den von Theophilus in seiner diversarum artium schedula geschilderten Arbeitsvorgang angewandt hat. (Vgl. Rosenberg Zell. II S. 48 ff.) Damit haben unsere Platten hier nichts mehr zu tun. Es erscheint sogar im ersten Augenblick fraglich, ob die Platten byzantinisch sind. Doch zeigen sie eben in technischer Beziehung auch wieder soviel Verwandtschaft mit Nr. 1—7, daß wir auch für sie annehmen müssen, daß sie mit diesen zusammen 1204 aus Konstantinopel nach Venedig kamen. Wahrscheinlich wurde hier der ganze obere Teil der Pala, also Nr. 1—7, 40—47 und 170—180, in ganz ähnlicher Weise wieder zusammengestellt, wie er das Monument dort geziert hatte.

Nr. 95 und 99: Inschriften

Nr. 95

ANNO MILLENO CEN
TENO IUNGITO QUĪ
TO TŪC ORDELAFŪ
FALEDRŪ IN URBE DU
CABAT H̄ NOVA FC̄A
FVIT GEMIS DITIS
SIMA PALA Q̄ RENO
VATA FVIT TE PET
RE DVCANTE ZIANI
ET PROCVRABAT
TUNC ANGELVS ACTA
FALEDR' + ANNO MILL
ENO BIS CENTENO
Q} NOVENO

Im Jahre 1105

— damals war Ordelafo Faliero in der Stadt Doge - wurde diese Pala, sehr reich anSteinen, neu gemacht, und sie wurde erneuert, als du Peter Ziani Doge warst, und die Geschäfte besorgte damals Angelus Faledrus im Jahre 1209.

Nr. 99

POST QUADRAGEN	1345
O QUINTO POST MI	war, hochberühmt an
LLE TRECENTOS + DA	Ehre, Andreas Dando-
DUL' ANDREAS P̃ CLA	lus Doge, und wäh-
R' HONORE DVCABA	rend berühmte Männer
T + NOB'LIB' QVIRIS	für die Verehrung der
TUNC P̲ CVRĀTIB' AL	hohen Markuskirche
MĀ + ECCL̃A MARCI V	Sorge trugen nach dem
ENERĀDĀ IURE BE	Rechte des Seligen,
ATI + D'LAVREDANIS	Marco Lauredano und
MARCO FRESCOQ QI	Fresco Quirino,
RINO + TUNC VETVS	wurde damals diese
HEC PALA GEMIS	alte Pala, kostbar an
PC̃IOSA NOVATUR +.	Steinen, erneuert.

Zunächst ist zu bemerken, daß die Inschriften, wie man aus dem Charakter der Buchstaben ablesen kann, tatsächlich aus dem Jahr 1345 stammen. Die Inschrift ist also von Andrea Dandolo (1342—1354), der nicht nur Doge, sondern selbst Geschichtsschreiber war, verfaßt.

Die erste Nachricht über die Pala überhaupt findet sich in der ältesten Quelle für venezianische Geschichte, der Chronik des Diakon Johannes. Dieser war ein Zeitgenosse Peter I. Orseolo (976—978) und berichtet also, was er selbst gesehen hat:

> in Sancti Marci altare tabulam miro opere ex argento et auro Constantinopoli peragi iussit.
>
> (Pertz, Mon. Germ. hist. IX, 26).

Es handelt sich übrigens um den Dogen Peter I. Orseolo, der sein Amt 978 niederlegte, um in einem Kloster in Frankreich ein frommes Leben zu führen, und nicht den von Durand S. 5 erwähnten Orseolo (991—1009); das war Peter II. Orseolo. Peter I. Orseolo wird heute als Heiliger verehrt.

Dandolo kannte diese Stelle als Geschichtsschreiber bestimmt. Er übernimmt sie sogar fast wörtlich in seine Chronik:

> tabulam in ipsius (sancti Marci) ecclesia, altare miro opere ex auro et argento Constantinopoli peragi iussit.
>
> (Muratori, Rer. Ital. Script. Bd. XII, p. 212).

Es ist aber umso auffallender, daß er Orseolo nur in der Chronik und nicht auch auf der Pala erwähnt. Das muß doch wohl so zu erklären sein, daß er als eigentliche Grundlage der Pala, wie wir sie heute haben, nicht das Antependium des Orseolo, sondern das Retabulum des Faliero von 1105 ansah. Die Stelle über den Anteil des Dogen Ordelafo Faliero an der Pala in seiner Chronik lautet nun:

> Sigmati anno (1105) dux tabulam auream gemis et perlis mirifice Constantinopoli fabricatam pro uberiori reverentia Beatissimi Evangelistae super eius altare deposuit. Quae aliquibis interjectis thesauris aucta usque in hodiernum existit. (Muratori, Rer. Ital. SS. XII p. 260).

Den Dogen Ziani erwähnt er in seiner Chronik nicht besonders als Restauratoren der Pala. Aber es liegt nahe, anzunehmen, daß er bei der Stelle „aliquibus interjectis thesauris aucta" an diesen gedacht hat. Eitelberger will daraus schließen, daß diese Bereicherung lediglich in Steinschmuck bestanden habe; dem widerspricht aber, daß wir eine ganze Reihe Schmelze an der Pala als Stücke des lateinischen Raubes von 1204 ansehen dürfen. Und die Beutestücke sind doch wohl gleich bei der nächsten Umarbeitung der Pala verwendet worden, womit natürlich nicht gesagt ist, daß Boninsegna 1345 nicht auch noch von diesen verwertet hätte. Wir sahen ja, daß die umstrittene Dogenplatte sogar erst 1509 an der Pala befestigt wurde

Seinen eigenen Anteil an deren Entwicklung hielt Dandolo jedenfalls für so bedeutend, daß er für die monumentale Ueberlieferung derselben eine ganze Platte in Anspruch nahm.

Zusammenfassung

Stellen wir nun die Einzelergebnisse zusammen, so bekommen wir folgendes Bild:

Nr. 1—7: Die Kirchenfeste und Michael

Ikonographische Anzeichen weisen darauf hin, daß die Platten nicht vor 1050 entstanden sein können. — Andrerseits zeigen sich die technischen und kompositorischen Mängel noch nicht in dem Maße, wie in

der zweiten Hälfte des XII. Jhrdts. Wir nehmen mit Veludo an, daß sie bis zum Jahre 1204 in Konstantinopel in der Pantokratorkirche einen Ikonostas-Architrav zierten. Ihre Entstehungszeit wird um 1125 liegen.

Nr. 8—71 und Nr. 150—160: Die Medaillons

Wir haben sie in 14 Gruppen geteilt, deren einzelne Stücke jeweils unter sich gewisse Aehnlichkeiten zeigen.

Die Schmelze der I. Gruppe sind ungefähr um 900 bis 950 anzusetzen, ebenso die der zweiten und dritten Gruppe wegen der Verwandtschaft mit Limburg.

Die Stücke der vierten Gruppe weisen auf eine Entstehung außerhalb Byzanz'. Nach Komposition und Technik müssen sie ungefähr um 1000 liegen.

Ungefähr um 1100 dürfte die fünfte Gruppe anzusetzen sein.

Die sechste Gruppe zeigt orientalischen Einfluß und verrät die Entstehungszeit: um 1050.

Die Medaillons der siebenten Gruppe stehen der Apostelreihe nahe. Wir datieren sie dementsprechend in die erste Hälfte des XII. Jhrdts.

Die achte Gruppe mag zwischen 1050 und 1100 entstanden sein,

die neunte Gruppe um 1100.

Die zehnte Gruppe zeigt Verwandtschaft mit Nr. 1—7, wird also ungefähr um 1125 liegen.

In dieselbe Zeit fallen die elfte, zwölfte und dreizehnte Gruppe.

Die fünf Schmelze der vierzehnten Gruppe können nicht vor 1345 entstanden sein.

Nr. 109—119: Das Christusleben

Für diese 11 Platten ergibt sich als gemeinsame Datierung: um 1100.

Nr. 140—149: Die Markuslegende

gehört in dieselbe Zeit, ebenso

Nr. 106—108 und Nr. 120—122: Die Rauchfaßheiligen

Ebenfalls um 1100 müssen entstanden sein:

Nr. 123—129: Die Erzengel und Nr. 131: Die Hetoimasia

Nr. 77—88: Die Apostel
weisen in die erste Hälfte des XII. Jhrdts., ebenso:

Nr. 72—76: Das Mittelfeld.

Für Nr. 89—94 und Nr. 100—105: Die Propheten
ist die Datierung fraglich, doch liegen sie sicher später als die Apostel.

Nr. 97: Muttergottes ist wie **Nr. 82: Petrus** abendländisch.

Das Bild der **Kaiserin Irene Nr. 98** muß als Porträtbild zu ihrer Lebzeit, also um 1100 entstanden sein, während

Nr. 96: Der Doge erst 1509 an die Pala kam.

Die Ornamentbänder Nr. 170—180 sind gleichzeitig mit Nr. 1—7 für ungefähr 1125 anzusetzen.

Urkundliche und monumentale Ueberlieferung lassen uns nun mehrere Zeitpunkte erkennen, welche für die Geschichte der Pala von besonderer Wichtigkeit sind.

Wir haben zunächst das von Peter I. Orseolo 976 in Byzanz bestellte Altarantependium, das wir P a l a I nennen wollen. Da aber nur ganz wenige Platten sich auf diese Zeit zurückführen lassen, und da zudem gerade die meisten älteren Schmelze an der Pala vermutlich erst 1204 nach Venedig kamen, ist es nicht möglich, sich heute auch nur eine ungefähre Vorstellung vom Aussehen dieses Antependiums zu machen. Damit stellt sich also auch der scharfsinnige Schluß Labartes auf die Palen von 976 und 1105 als irrig heraus.

Dagegen wird sehr wichtig für uns die Erhebung der Altarbekleidung zum Retabulum durch Ordelafo Faliero im Jahre 1105. Denn wir haben eine ganze Anzahl Schmelze gefunden, die in diese Zeit zu setzen sind. Und es ist sicher, daß bei dieser Umänderung und Erweiterung außer den alten Schmelzen auch neue an die Tafel kamen.

Diese Tafel des Dogen Faliero, die den Grundstock für unsere heutige Pala bildet, nennen wir

P a l a II: Wir rechnen dazu das Christusleben, die Markuslegende, die Rauchfaßheiligen, das Mittelfeld und die Comnenen-Platten.

Sie erhielt ihre erste Bereicherung durch die Beutestücke aus Konstantinopel 1204. Das ist:

Pala III: Wieviel Schmelze hierbei neu an die Tafel kamen, können wir heute nicht mehr feststellen.

Im 14. Jhrdt. verändert sich durch Anbringung der venezianischen Goldschmiedearbeit das Bild abermals. Schmelze aus jener Zeit haben wir nur fünf. Diese

Pala IV: hat dem Werk die Gestalt gegeben, die es heute noch zeigt.

Für Pala V, die urkundlich erwähnte Erneuerung unter Leonardo Lauredan, können wir nur die Dogenplatte Nr. 96 namhaft machen.

Die Entwicklung der Pala d'oro vollzog sich also wie folgt:

Pala I	976	nicht mehr rekonstruierbar.
Pala II	1105	Christusleben, Markuslegende, Rauchfaßheilige, Mittelfeld, Comnenen-Platten.
Pala III	1209	Die vorhergehenden + Medaillons, Erzengel, Apostel, Propheten, Nr. 1—7, Ornamentbänder.
Pala IV	1345	Die vorhergehenden + fünf Medaillons (161—165), Inschriftplatten.
Pala V	1509	Die vorhergehenden + Nr. 96, der Doge.

Es hat sich also im Lauf der Untersuchung herausgestellt, daß entgegen der Annahme Kondakows und derer, die ihm folgen, doch die Mehrzahl der Pala-Schmelze als byzantinische Arbeit angesehen werden muß. Unbedingt abendländisch sind nur Nr. 97 und Nr. 82 sowie die Medaillons 161—165 Rex Gloriae und die Evangelistensymbole.

Bestimmt sind auch in unseren Datierungsversuchen noch manche Fehler und Unrichtigkeiten. Zu einer genauen Datierung wird man ja nie kommen, ebensowenig wie zu einer einwandfreien Rekonstruktion der früheren Palen; wir können immer nur vermuten, daß gewisse Stücke 1204 nach Venedig

kamen. Auch Andrea Dandolo wußte über die frühere Gestalt der Pala nicht Bescheid; denn er spricht im Hinblick auf die Erneuerung 1204 nur von „aliquibus interjectis thesauris, während wir doch sahen, daß die Exuviae Constantinopolitanae, die damals nach Venedig gelangten, auch für die Neugestaltung der Pala von größter Bedeutung waren. Allein die 84 Medaillons (79 ohne die fünf venezianischen) machen ja schon fast die Hälfte aller Durandnummern aus!

Zusammenfassung der Aufschlüsse durch die Technik.

Wir haben bei Beginn unserer Untersuchungen festgestellt, daß wir sämtliche für die Klärung der verworrenen Probleme an der Pala d'oro in Frage kommenden Hilfsmittel zu Rate ziehen müssen. Vor allem aber sollten uns technische Aufschlüsse neue Wege weisen, indem entweder durch sie in Verbindung mit den andern Hilfsmitteln, oder aber, wo diese versagen, durch den Stand der Technik allein, Fingerzeige für eine zeitliche Ansetzung der einzelnen Schmelze gewonnen werden können. Wir wollen uns die verschiedenen Ergebnisse noch einmal vergegenwärtigen:

Die zahlreichen, sich oft widersprechenden, Aussagen über technische Fragen in den früheren Besprechungen der Pala d'oro haben gezeigt, daß über „gute" oder „schlechte" Technik keineswegs immer gleiche Ansichten herrschen. Man kann vielmehr die Wahrnehmung machen, daß die Angaben je nach Gutdünken des betreffenden Forschers gemacht wurden. Ja, man hat sogar öfters den Eindruck, als ob dieser erst, nachdem er auf anderem Wege schon zu einem Urteil gekommen war, seine Meinung über die Technik ausspricht. Die gute oder schlechte Technik wird also gleichsam rückläufig „konstruiert". Diese Art der Verwendung technischer Erscheinungen müssen wir aber ablehnen. Die Technik, der technische Zustand muß immer der Ausgangspunkt sein, wenn man ein Urteil über die Technik abgeben will. Die Stücke sind in einem bestimmten Zustand auf uns gekommen. In diesem müssen sie geprüft werden. Dabei darf man allerdings den technischen Zustand nicht mit dem Erhaltungszustand verwechseln. Wenn man aber mit einigermaßen geübtem Auge die einzelnen Erscheinungen prüft, und wenn man mit den Aus-

wirkungen der technischen Mittel vertraut ist, kann es keine verschiedenen Ansichten geben. Es gibt immer nur eine Angabe, nämlich die, welche dem Sachverhalt entspricht. Und diese kann von jedermann nachgeprüft werden.

Es ist nun aber auch für den Fachmann keineswegs immer leicht, sich ein Urteil zu bilden. Die Schmelze liegen heute in den meisten Fällen unter Glas, was ein eingehendes Betrachten sehr erschwert. Dazu kommt oft noch eine starke, blendende Beleuchtung, die den Schmelzen ungünstig ist. Namentlich bei polierten Platten wirkt sich diese sehr unglücklich aus: die zahlreichen Reflexlichter lenken das Auge ab und vermindern die Aufnahmefähigkeit gegenüber den farbigen und zeichnerischen Feinheiten. Die Stegzeichnung kann häufig nur mit größter Anstrengung verfolgt werden. Hier muß also das Wissen um die Technik, um die Entstehung und Deutung der einzelnen Erscheinungen über die Schwierigkeiten hinweghelfen.

Als Maßstab für alle Zellenschmelze der guten und der besseren Zeit haben wir nun ein Denkmal, das einmal in tadelloser Erhaltung auf uns gekommen ist, und das ferner den Vorteil hat, daß seine Entstehungszeit absolut sicher feststeht. Das ist die Staurothek im Domschatz zu Limburg an der Lahn. Die Schmelze dort sind so hervorragend, daß man an diesem Stück allein eine vollkommene Vorstellung von der Höhe der byzantinischen Emaillierkunst im X. Jahrhundert bekommen kann. Da nun die erste Bestellung für ein Altarantependium in die Markuskirche im Jahr 976 erfolgte, kann man annehmen, daß die ältesten Schmelze an der Pala d'oro sich technisch nicht viel von denen an der Staurothek Limburg entfernen. Alle Schmelze dieser Zeit zeichnen sich durch zwei Eigenschaften aus: einmal ist sich der Emailleur immer bewußt, daß die eigentliche Stärke der Zellenschmelzarbeit in Stücken kleinen, ja oft kleinsten Formats liegt. Und ferner strebt er eine durchaus malerische Wirkung an. Die Stege sind auf ein Mindestmaß beschränkt; sie scheinen mehr als eine technische Forderung denn als eine künstlerische empfunden zu werden. Trotzdem aber ist ihre Anordnung nach künstlerischen Gesichtspunkten vorgenommen. Je mehr man nun in der Folgezeit von diesen beiden Grundsätzen — kleines Format und malerische Wirkung — abgeht, umso weiter entfernen wir uns vom X. Jahrhundert. Damit ist aber

nicht etwa auch gleich gesagt, daß die Schmelze schlechter würden. Hier wurde in der Beurteilung durchweg stark daneben gegriffen. Reichere Stegzeichnung ist zunächst noch kein Zeichen des Niedergangs. Vom technischen Standpunkt aus sind mehr Stege sogar sehr erwünscht, sobald es sich um größere Stücke handelt. Denn das Email hat dann einen bedeutend besseren Halt, und ferner werden die Spannungen sowohl im Email wie Metall durch eine engere Steglage besser ausgeglichen. Steghäufung ist also zum mindesten nicht gleichbedeutend mit technischem Verfall. Wir müssen deshalb auch der Auffassung von Schulz (S. 47/48) widersprechen, der meint, daß die byzantinischen Emailleure da, wo sie wegen ikonographischer Regeln die Gewänder einfarbig geben mußten, mehr Falten, also auch mehr Stege gelegt hätten. („Deshalb ordneten die Emailleure beim Zeichnen dieser Figuren eine reiche Fülle von feingegliederten Fältelungen, welche in der Blütezeit das Ganze des Faltenwurfes klar und bestimmt hervortreten lassen und erst in der Verfallszeit sich in sinnlose Schnörkeleien umwandeln".) Das ist nur bis zu einem gewissen Grade richtig. Man muß nämlich einen Unterschied machen zwischen der Faltengebung im X. Jahrhundert und der der späteren Zeit. Im X. Jahrhundert fehlt die Unterteilung der Gewandfalten vollkommen. Später dagegen wird sie immer häufiger — sei es nun, daß die zunehmende Größe der Platten mehr Stege verlangte, oder daß ein Wandel in der Auffassung überhaupt vor sich gegangen war. Ich möchte Beides annehmen. Wenn man nämlich die Entwicklung des byzantinischen Zellenschmelzes aufmerksam verfolgt, kann man eine so deutliche Umstellung in der Auffassung feststellen, daß man nicht glauben kann, daß technische Schwierigkeiten allein den Ausschlag für eine üppigere Stegzeichnung gegeben hätten. Es wurde vielmehr von vornherein eine andere Wirkung angestrebt: nicht mehr der malerische Eindruck stand im Vordergrund, sondern die feine goldene Zeichnung sollte in erster Linie den Beschauer anziehen. Das schien bei größeren Platten umso wünschenswerter, als ja die Palette des byzantinischen Emailleurs nicht besonders reichhaltig war. Große einfarbige Flächen konnten so auf verhältnismäßig einfache Weise belebt werden. Man könnte die Entwicklung auch rein aus dem Technischen ableiten: die Platten wurden größer, mehr Stege waren notwendig, wenn man nicht Gefahr laufen

wollte, durch Auftreten von Spannungen zwischen Metall und Email zu einem Mißerfolg zu kommen. Zweifellos aber wird man die Häufung der Stege nicht auf einen Beweggrund allein zurückführen können. Es haben sicher mehrere Momente zusammengewirkt. Entsprechend den künstlerischen Leistungen auf andern Gebieten in der byzantinischen Kunst zu dieser, unserer „späteren" Zeit, wird man jedoch annehmen dürfen, daß im Vordergrund die andere künstlerische Absicht stand. Und solange diese in unanfechtbarer Weise technisch durchgeführt wird, ist gegen sie nichts einzuwenden. Wir haben ja auch an der Pala eine große Anzahl ausgezeichneter Schmelze aus dieser Zeit. Die Lage ändert sich erst, als auch der Sinn für die zeichnungsbetonte Emailarbeit schwindet. Die zahlreicher auftretenden Stege aber sind, um das noch einmal festzuhalten, keineswegs auch schon ein Zeichen des Niedergangs. Die Technik scheint einer stärkeren Betonung der Zeichnung eher noch entgegenzukommen.

Das ist nun allerdings bloß bis zu einem gewissen Grade der Fall. Jede Technik hat ihre Grenzen, und ein Hinausgehen über diese führt dann tatsächlich zum Niedergang — zunächst einmal zum technischen, gleichzeitig aber auch zum künstlerischen. Was nützt schließlich der beste Entwurf, wenn er mit den verfügbaren technischen Mitteln nicht ausgeführt werden kann? Höchstleistung auf einem kunsthandwerklichen Gebiete bedeutet nicht nur Anfertigung eines künstlerisch einwandfreien Entwurfes, sondern auch ein genaues Wissen um die technischen Möglichkeiten — und Unmöglichkeiten. Wenn die zu emaillierenden Platten einmal eine Höhe und Breite von 30 oder noch mehr Zentimetern annehmen, treten die technischen Schwierigkeiten eben doch so sehr in Erscheinung, daß der Emailleur oft gezwungen ist, zu einer ganzen Reihe von Hilfsmitteln zu greifen. Da werden die Zellen häufig nicht mehr nach der von Theophilus genannten Art durch Ausschneiden des betreffenden Stückes und Dahinterlöten eines Kastens gebildet, sondern sie werden einfach mit dem Punzen tiefer gesetzt. Schulz fiel ja bei der Behandlung der Swenigorodskoi-Schmelze an manchen größeren Stücken diese Setztechnik schon auf. Die Mulden dort sind übrigens außerordentlich tief. Schulz spricht einmal von einer 1,5 mm dicken Emailschicht. Das allein wäre ja ein Beweis dafür, daß die Schmelze nicht aus der besten Zeit stammen. Man sieht auf

dem Johannes-Medaillon der Sammeltafel, welches wir zum Vergleich bei Nr. 38 der Ersten Medaillongruppe beigezogen haben, daß die Emailschicht in den besten Zeiten wesentlich dünner ist. Wenn diese bei den Swenigorodskoi-Stücken heute noch 1,5 mm stark ist, wo die Schmelze doch abgeschliffen sind, dann müßte die Mulde ursprünglich ca. 2 mm tief gewesen sein. Und Schulz spricht S. 33 tatsächlich von einer 2—3 mm tiefen Mulde! Wenn seine Angaben zutreffen, woran man wohl nicht zweifeln kann, da er die Schmelze ja lange Zeit bis in alle Einzelheiten untersuchen konnte, so sieht man daran deutlich, wie sehr sich die Technik schon vergröbert hatte — oder aber wie schwer und unbeholfen der Emailleur mit dieser feinen Technik umging.

Ein weiteres Hilfsmittel, das sich der Emailleur schafft, wenn es sich um größere Stücke handelt, sind die stärkeren Einfassungslinien bei Gewandkomplexen. Wenn man vielleicht auch annehmen darf, daß er die dicken Drähte zuerst legte und dann innerhalb dieser die dünneren anordnete, daß sie also zunächst eine Erleichterung für die Arbeit waren, so boten sie doch auch beim Brande eine gewisse Sicherheit gegen unerwünschtes Verziehen. Und das umso mehr, wenn er die Zellen durch ein Tiefersetzen mit dem Punzen erzeugt hat. In letzterem Fall wäre allerdings zu bemerken, daß das Abschleifen der Platten nur sehr vorsichtig vorgenommen werden konnte, da die Godbleche ja ziemlich dünn sind, zumal bei solcher Größe!

Neben der Stegzeichnung ist selbstverständlich auch die Email f a r b e bzw. Email m a s s e als solche von größter Wichtigkeit bei den technischen Aufschlüssen. Hierbei muß man nun zunächst unterscheiden können, ob es sich bei einem Schmelze vielleicht bloß um einen schlechten E r h a l t u n g s z u s t a n d handelt, oder ob die Emaille an sich schlecht ist. Der Erhaltungszustand der Platten Nr. 1—7 ist zum Beispiel keineswegs als gut zu bezeichnen (entgegen den Angaben von Bock, der ihn außerordentlich gut findet). Das mag abgesehen von der gewaltsamen Entfernung von ihrem ursprünglichen Standort in diesem Falle vor allem auch auf die Größe der Platten zurückzuführen sein. Bei Schmelzen von solchen Ausmaßen entstehen infolge der gewaltigen Spannungen leicht Risse im Email, die sich mit der Zeit noch mit Schmutz gefüllt haben. Wir dürfen jedoch den schlechten Er-

haltungszustand nicht ohne weiteres auch als die Folge schlechter Emaillen ansehen. Die schlechte Konsistenz der Emailfarben äußert sich auf ganz andere Weise: das Email ist dann einmal meist fast ganz opak. Opake Emails aber sind bedeutend weicher als transparente; sie sind also auch leichter der Zerstörung von außen her ausgesetzt. Handelt es sich bei den opaken Emails dann gar noch um solche, die tatsächlich als Material schlecht sind, so bröckelt das Email natürlich sehr leicht aus. Den besten Beweis hierfür liefern die fünf venezianischen Medaillons an der Pala d'oro: Rex Gloriae und die Evangelistensymbole. Im Gegensatz dazu sind die Farben der Blütezeit meist fast vollkommen transparent. Auch die halbtransparenten sog. transluziden Töne müssen hierher gerechnet werden. Die Farben schmelzen ferner tadellos aus und lassen sich sehr gut polieren.

Ein weiteres Kennzeichen für einen guten Schmelz ist die Güte des Fleischtones. Nach allgemeiner Annahme hängt der große Aufschwung, den die Schmelzkunst in Byzanz nach Beendigung des Bilderstreites um 850 nahm, eng zusammen mit der Entdeckung des natürlichen Fleischtones. Johannes Schulz weist a.a.O. S. 21 wohl zum ersten Male darauf hin, daß auf den byzantinischen Medaillons an der Rückseite des sog. Paliotto in San Ambrogio in Mailand aus dem Jahr 835 noch die frühere Art der Wiedergabe des Fleischtones zu sehen ist: die Gesichter der Engel dort sind zuerst weiß emailliert, dann ist an den Backenknochen ein roter Tupfen aufgesetzt. Wenige Jahrzehnte später aber muß der natürliche Fleischton entdeckt worden sein. Wenn man ihn an den erhaltenen Schmelzen heute studiert, so macht er auch technisch durchweg einen vortrefflichen Eindruck. Er scheint genau so gut geflossen zu sein wie das herrliche Dunkelgrün, das so viel für die Darstellung des Hintergrundes benutzt wurde. Hier sind nun aber die Schmelzproben, welche Schulz mit Splitterchen bestimmter Platten aus der Sammlung Swenigorodskoi machen konnte, außerordentlich interessant. Er konnte feststellen, daß die Fleischfarbe auf dem Metall direkt nicht zu verwenden ist. Die Kohäsionskraft ist zu stark: es ballt sich zusammen. Das ist genau dieselbe Erscheinung, die wir heute noch bei unseren harten Opalen machen können. Denn der byzantinische Fleischton ist ja nichts anderes als ein Opal. Dieser Schwierigkeit ist nun der byzantinische Emailleur genau mit

demselben Gegenmittel begegnet, das wir heute auch noch im selben Fall anwenden: er unterlegt ein anderes, leichter fließendes Email. Für die große Madonna der Sammlung Swenigorodskoi konnte Schulz den Nachweis erbringen, daß ein weiches Weiß unterlegt ist. Dieser Ausweg mag im XI. und XII. Jahrhundert bei größeren Platten oftmals angewandt worden sein (vermutlich auch auf unsern großen Stücken Nr. 1—7); aber der eigentliche Reiz des Fleischtones, der entsteht durch das Hindurchleuchten des Untergrundes durch den Opal, geht dadurch natürlich verloren.

Hier müssen wir noch einen Augenblick verweilen. Kondakow sagt bei der Besprechung der Staurothek Limburg, daß die Stege durch den Fleischton „Schatten" werfen, und daß dieser so wie getönt erscheint. Der Schatten der Stege würde sich also decken mit dem natürlichen Schatten; er würde immer an der Stelle sitzen, an der man ihn erwartet. Das könnte wohl einmal zutreffen. Bei der Unberechenbarkeit der Emaillierkunst aber wäre es vollkommen ausgeschlossen, daß der Schatten immer an der richtigen Stelle säße. Zudem stimmt Kondakows Annahme auch nicht. Denn gerade die Staurothek Limburg, von der er spricht, zeigt deutlich, daß es nicht nur schattenwerfende Stege sind, welche die grünliche Tönung hervorrufen; man kann vielmehr an den verschiedensten Stellen beobachten, daß der byzantinische Emailleur — in diesem Falle nach der Ueberlieferung der Kaiser Konstantin Porphyrogenetos VII. selbst — den Fleischton zu modellieren verstand, daß also die grünlichen Schatten keine Zufälligkeit, sondern eine ganz bewußte Angelegenheit sind. Dieselbe Wahrnehmung kann man übrigens auf der Kreuzigungstafel der Reichen Kapelle in München machen. Man sieht dort ganz deutlich an den Händen und Beinen und besonders an den Füßen des Gekreuzigten den grünen Ton. Hätte Kondakow recht, dann müßte ja bei verändertem Standpunkt, was gleichbedeutend ist mit verändertem Lichteinfall, auch der Schatten anders liegen. Das trifft aber nicht zu. Vielleicht meint Kondakow, wenn er von den Stegen, welche Schatten werfen spricht, etwas anderes: nämlich, daß das Email an gewissen Stellen, namentlich da, wo die Drähte eng beieinander liegen, (z. B. an den Fingern, Zehen, Mundwinkeln u. s. f.), infolge von Oxydation der Drähte grünliche Färbung angenommen habe. Das ist zwar bei Silber und Kupfer möglich, aber nicht

bei Gold. Zudem sind ja die byzantinischen Zellenschmelze nach dem Brande abgeschliffen, sodaß also auch eine Oxydationsschicht, die immer nur auf der Oberfläche liegt, längst abgeschliffen wäre. Im übrigen ist es das Bestreben jedes Emailleurs, der Oxydation, wo irgend möglich, aus dem Wege zu gehen. Auch die byzantinischen Emailleure waren darauf besonders bedacht, wie Schulz S. 47 ausführt.

Es bleibt zu bedauern, daß Schulz über die Frage der Schattengebung im Fleischton nichts weiter zu sagen weiß. Auch er beschränkt sich nur auf die Feststellung, daß „das einfallende Licht in wechselvollem Spiel zahllose Halbschatten und Halbtöne erzeugt". Von einer Modulation ist ihm nichts bekannt. Nach unseren eigenen Feststellungen aber müssen wir annehmen, daß die byzantinischen Emailkünstler bei größeren Darstellungen den Fleischton mit Hilfe eines ganz feinen Smaragdtones zu modellieren verstanden. Das klingt wohl im ersten Augenblick sehr wenig plausibel, da man eine Tönung sonst beim Zellenschmelz nicht findet. Aber weshalb sollten die Byzantiner hiervor zurückgeschreckt sein, wenn sie ohnedies bei größeren Stücken Weiß unterlegten, um dem Zusammenballen des Opales entgegenzuarbeiten? Das zarte Grün, das sie langsam in den Fleischton überführten, mußte nur leichter fließen als dieser. Dann brachte er auch den Opal zum Fließen. Der technische Kniff war also genau derselbe, wie wenn sie ein leichter fließendes Weiß unterlegten. Man müßte natürlich noch einmal alle verfügbaren Schmelze genau daraufhin untersuchen können, ehe man Endgültiges sagen darf.

Schließlich sei noch darauf hingewiesen, daß bei k l e i n e n Stücken der Fleischton außerordentlich verschieden ist in seiner Wirkung. Er liegt dort natürlich direkt auf dem Metall. In der Blütezeit ist er mitunter tief braun, sodaß man versucht ist, eher an ein transparentes Braun zu glauben, als an einen Opal.

Von den übrigen Farben wäre noch besonders zu nennen das opake Z i e g e l r o t. Kondakow will in diesem ein Zeichen für späte Entstehungszeit sehen. Doch ist das nicht ganz richtig. (Vgl. Rosenberg, Zellenschmelz II, S. 62 und unsere Medaillons Nr. 70 und Nr. 29.) Es tritt nur bei späteren Stükken in größeren Flächen auf. Und dazu eignet es sich seiner Beschaffenheit nach nicht. Da es außerordentlich weich ist, verträgt es nicht im geringsten irgendwelche Einflüsse von

außen. In der Säure wird es sofort matt, ja es kann sogar schon beim Brennen Schleier bekommen. In kleinen Mengen ist es gut zu gebrauchen. Für größere Stücke dagegen wird es ein Emailleur, der sich der Grenzen der Leistungsfähigkeit des Materials bewußt ist, nicht nehmen. Wo dies doch geschehen ist, darf man das Ziegelrot allerdings als ein Zeichen für späte Entstehungszeit ansehen.

Nachdem wir soeben von den beiden Hauptmaterialien bei der Zellenschmelzarbeit gesprochen haben, ist es notwendig, noch auf einige technische Besonderheiten aufmerksam zu machen:

Da sieht man auf dem Georgmedaillon Nr. 150 am Rande eine punktierte Linie. Auf der Pala d'oro finden wir sie sonst nicht mehr und außerhalb dieser bloß auf zwei Medaillons des Michael-Brustbildes. Auch auf den andern erhaltenen Zellenschmelzen wüßte ich weiter keine Belege dafür — es sei denn, daß dieser punktierte Rand bei einer ganzen Menge von Medaillons unter der Fassung versteckt liegt. Wie kann man ihn sich nun erklären? Wenn er ein Ornament wäre, wie beispielsweise die „persischen" Medaillons der Pala ein solches zeigen, würde der Goldschmied bestimmt nicht die Fassung darübergreifen lassen. Würde er zur Aufzeichnung gehören, so läge kein Grund vor, die Punkte auszuemaillieren. Ich möchte folgendes annehmen: Die Zelle ist durch Setzen des Metalles mit dem Punzen hergestellt. Dadurch bekommt das überstehende Metall der Platte Spannungen, welche bewirken, daß der Rand derselben nicht mehr flach aufliegt. Der Emailleur kann sie aber ausgleichen, indem er um das Medaillon einen Kranz von Punkten zieht, welche er durch kurze, kräftige Schläge auf den Perl-Punzen erzeugt. Man nennt das in der modernen Goldschmiedesprache „gerade richten" und wendet es z. B. an, um den Rand einer aus einem Stück aufgezogenen Schale, der sich verzogen hat, wieder flach zu bekommen. Das ist die einzige Deutung, welche man für den punktierten Rand vom Technischen geben kann. Die Vermutung, daß er auch noch bei einer großen Anzahl anderer Schmelze vorhanden ist und unter der Fassung versteckt liegt, dürfte deshalb wohl zutreffen.

Eine weitere Besonderheit bildet die eigenartige Darstellung kleiner goldener Punkte. Man erwartet hier eigentlich kleine Metallstückchen, abgetrennte Teile eines

Runddrahtes. Beim näheren Zusehen erkennt man aber, daß es spiralenförmig gewickelte und eng zusammengepreßte Steg-Drähtchen sind. An der Pala d'oro sieht man sie u. a. auf der Mandorla bei Nr. 118 (Himmelfahrt). Auf dem Buchdeckel mit dem Brustbild Michaels im Tesoro von San Marco ist diese Technik angewandt, um das feine Gefieder am Flügel des Engels wiederzugeben. Schulz stellt sogar schon auf der eisernen Krone an einigen Zellenschmelzen diese Eigentümlichkeit fest. Dort werden Blättchen auf diese Weise gebildet. Wenn es auch für die Wirkung letzten Endes gleichgültig ist, ob es sich um massive Goldstückchen oder um zusammengepreßte Drähte handelt, so haben wir doch einen neuen Beweis für die Sicherheit, mit der der byzantinische Emailleur mit seinen Stegen umging. Offenbar kam er rascher zum Ziel, wenn er seine Drähtchen geschickt zusammenlegte, als wenn er ein massives Metallstückchen zurichtete.

Wir haben bisher von den Ausdruckmitteln der Zellenschmelzkunst und ihren besonderen Erscheinungen gesprochen und wenden uns nun den einzelnen Ausdrucks f o r m e n zu, welche in jeder Werkstatt wieder ihre eigene Ausbildung erfahren haben.

Es ist auch hier nicht immer leicht, auf den ersten Blick zu erkennen, welche Schmelze zusammengehören und aus derselben Werkstatt hervorgegangen sind. Ueber den Unterschied zwischen einer gut byzantinischen Ausführung und ihrer abendländischen Nachahmung braucht man wohl kein Wort zu verlieren. Den besten Beleg dafür bildet das Säulenornament auf den Platten Nr. 98 und Nr. 97. Bei Nr. 98 kann kein Zweifel bestehen, daß das Stück byzantinischen Ursprungs ist. Nr. 97 verrät auf den ersten Blick die stümperhafte Arbeit. Wir haben im Verlauf dieser Arbeit aber auch zahlreiche Stücke kennen gelernt, welche zwar andern ganz ähnlich, aber trotzdem irgendwie schlechter als diese sind. Das fällt besonders bei Reihendarstellungen auf, wo man doch eigentlich annehmen müßte, daß alle Schmelze qualitativ gleich wären (Apostel, Propheten!). Hier muß man nun wissen, daß die Emaillierkunst die feinsten Unterschiede in der Arbeit registriert. Wer Gelegenheit gehabt hat, ein und denselben Entwurf von mehreren ungefähr gleichguten Emailleuren ausführen zu lassen, der weiß,

daß ebensoviele Stücke herauskommen, als Emailleure waren. Keines gleicht dem andern vollständig. (Deshalb ist es auch unendlich schwer, Zellenschmelze zu fälschen; man würde bei eingehender Prüfung immer den Unterschied mit dem Original entdecken.) Man darf also, wenn zwei Schmelze im Gesamteindruck auffallend ähnlich sind, im einzelnen aber etwas von einander abweichen, trotzdem annehmen, daß sie aus derselben Werkstatt kommen. Wie etwa in einer byzantinischen Emaillierwerkstatt die einzelnen Schmelze zur Ausführung verteilt wurden, sieht man am besten an der Prophetenreihe: die königlichen Figuren sind durchweg viel besser gezeichnet und emailliert als die andern. Sie werden also wohl vom Werkstattmeister selbst ausgeführt sein. Die andern sind recht unterschiedlich. Am schlechtesten ist Ezechiel wiedergegeben, der geradezu einen blöden Eindruck macht, was natürlich bei der unmittelbaren Nachbarschaft mit den königlichen Figuren doppelt auffällt.

War eine Anzahl von Heiligenmedaillons anzufertigen, so mag die Verteilung aber auch in der Weise vorgenommen worden sein, daß der eine die jungen, der andere die bärtigen und ein dritter die Greise arbeitete. Besonders schön und aufschlußreich sind hier die Plättchen, welche wir in unserer Dritten Medaillongruppe vereinigt haben: Philipp und Georg werden nach ikonographischer Regel jung und bartlos dargestellt, Paulus, Bartholomäus und Johannes Chrysostomus dagegen im Mannesalter und mit Bart. Johannes, Petrus und Matthäus treten immer als Greise mit aschgrauem Haar auf. Es ist aber erstaunlich, was der Emailleur aus diesen Medaillons herausholt trotz der strengen ikonographischen Vorschriften, welche scheinbar gar keine Abwandlung zulassen. Es entstehen ganz bestimmte Typen für die einzelnen Lebensalter, welche geradezu zum Kennzeichen einer Werkstatt werden. Man kann vielleicht sagen, daß sich die künstlerische Höhe des einzelnen Künstlers wie des Ateliers gerade in solchen Dingen am besten zeigt.

Ganz dieselbe Wahrnehmung kann man machen bei dem Kreuzchenornament. Wie einfach ist es im Grunde, und wie unterschiedlich sind die Ausführungen! Auch auf den Schmelzen unserer Pala ist es immer wieder zu sehen. Qualitativ ist es immer gleich der übrigen Schmelzarbeit. Man kann also aus der Güte des Kreuzchenornaments schon

auf die Entstehungszeit des Schmelzes schließen. — Aber auch sonst erkennt man sehr oft an dem gleichen Ornament die Zusammengehörigkeit einiger Schmelze. So könnte man z. B. aus dem gleichen Randornament auf den Platten des Christuslebens, der Markuslegende und der Rauchfaßheiligen schon die Verwandtschaft dieser Schmelze ablesen. Wir finden sie dann weiterhin bestätigt durch die übereinstimmende Bildung des Altars auf Nr. 146 (Markuslegende) und Nr. 11 und Nr. 113 (Christusleben). Dasselbe Randornament wie auf diesen Platten finden wir übrigens auch auf zwei Medaillons des Buchdeckels Siena, wodurch diese Stücke wieder enger zusammen rücken.

Im allgemeinen wäre über die Zellenschmelztechnik an der Pala d'oro folgendes zu sagen:

Die Technik ist am saubersten und am schönsten an den Platten des Christuslebens und der Markuslegende. Was hier an vollendeter Zeichnung und Farbgebung geboten wird, stellt wirklich das Höchste dar, was erreicht werden kann. Bei den 84 Medaillons, die wir nach gewissen Merkmalen in 14 Gruppen zusammen gefaßt haben, ist die Technik keineswegs immer einheitlich. Wir haben die Gruppen ungefähr in der Reihenfolge ihrer zeitlichen Entstehung vorgeführt. Die ersten sind also naturgemäß die besseren, die letzten die schlechteren. Wir haben sogar Stücke dabei, welche ganz zweifellos dem Verfall angehören. Zwischen diesen beiden Polen aber liegen Schmelze von einer unerhörten Kostbarkeit. Diese kleinen Medaillons sind nicht nur Belege für eine bis in die letzten Möglichkeiten ausgebildete Technik; sie sind gleichsam auch das Spiegelbild der gesamten Kunstauffassung in Byzanz in ca. 250 Jahren. Trotz aller Einschränkungen, welche sich die Künstler durch kirchliche Vorschriften und iknographische Regeln gefallen lassen mußten, finden sie immer noch die Möglichkeit, ihre Schmelze in vollkommen individueller Weise zu bilden. So sieht man neben Medaillons mit schlichter, einfachster Zeichnung und Farbgebung solche von geradezu märchenhafter Pracht. Das fällt namentlich bei den Heiligen kappadokischer Herkunft auf, bei denen sowohl die Gewänder als auch die Nimben einen wahrhaft fürstlichen Eindruck machen.

In einer Reihe von Fällen war es möglich, die fehlenden

Pendants zu Medaillons der Pala auf der S a m m e l t a f e l im Tesoro von San Marco namhaft zu machen. Die Beischrift dort lautet:

Ex iconibus graece encaustis primiter, ectypum frontale alt(aris) princ(ipis) h(uius) Basilicae Venetiis ex argento saec(olo)XIII. elaboratum perbelle ditantibus quatuordecim tantum temporum hominumq(ue) injuria hic exstant.

Das würde in etwas freierer Uebersetzung lauten:

Von den byzantinischen Zellenschmelzen, welche anfänglich das aus Silber im XIII. Jahrhundert sehr schön gearbeitete Ectypum Frontale des Hochaltars dieser Kirche zu Venedig schmückten, sind durch das Unrecht der Menschen und der Zeiten hier nur (noch) 14 vorhanden.

Zunächst muß dazu bemerkt werden, daß nicht 14 sondern 16 Medaillons daliegen. Davon muß aber eines abgerechnet werden, das nicht emailliert ist. Dann sind es aber immer noch 15. Es muß also ein Medaillon nachgekommen sein, als die Inschrift bereits verfaßt war. Doch das nur nebenbei. Wichtiger ist die Frage, was man unter dem „Ectypum Frontale" aus dem XIII. Jahrhundert, welches ehedem den Hochaltar der Markuskirche zierte, zu verstehen hat. Es kann doch zweifellos nur eine der früheren Palen gemeint sein und nicht wie Schulz S. 50 glaubt, Bruchstücke eines zu Grunde gegangenen Schaustücks. Und zwar müßte es die Pala von 1209 sein, wenn die Angabe der Inschrift richtig ist. Man müßte also annehmen, daß bei einer späteren Ueberarbeitung der Pala — wahrscheinlich bei der großen 1345 — diese Schmelze überzählig waren. Diesen Standpunkt scheint man neuerdings überhaupt zu vertreten; auch die moderne Photographie der Sammeltafel bei Alinari Nr. 38 546 trägt die Unterschrift „Quindici Smalti Bisantini provenienti dalla Pala d'oro". — Eine weitere Deutung für das Vorhandensein dieser 15 Medaillons wäre aber die, daß sie überhaupt nie an der Pala d'oro befestigt waren, sondern, daß im Schatze von San Marco ein Medaillon-Fond bestand, auf den man im Bedarfsfalle immer wieder zurückgriff. Dort konnten sowohl Schmelze von nicht mehr vorhandenen Denkmälern liegen, als auch bisher unbenutzte. Damit hätten wir dann einen weiteren Beweis für die fabrikmäßige Herstellung der Heiligenmedaillons in Byzanz — eine

Vermutung, die ja schon nahe lag angesichts der zahlreichen korrespondierenden Medaillons der Pala und der Sammeltafel. Diese kleinen Emailplättchen eigneten sich eben in ein und derselben Größe für alle kirchlichen Schaustücke, und konnten deshalb leicht auf Vorrat gearbeitet werden.

Mit Hilfe technischer Erkenntnisse konnten aber nicht nur neue Ergebnisse erzielt werden: es war auch möglich, falsche und irreführende Angaben richtig zu stellen. Die Klärung war hier umso wertvoller, als es sich sehr oft um ganze Reihen handelte (Christusleben, Markuslegende, Engel, Apostel, Propheten). Da die Frage, wann die einzelnen Reihen entstanden und nach Venedig kamen, für die Rekonstruktion der früheren Palen besonders wichtig ist, so wogen natürlich die von den verschiedenen Forschern vorgenommenen und um 300 bis 400 Jahre (!) auseinandergehenden Datierungen doppelt schwer.

Wir stellten nun fest, daß unter diesen Reihen die Platten des Christuslebens den ersten Platz einnehmen. Sie gehören sogar zum besten der ganzen Pala sowohl in technischer als in künstlerischer Beziehung. An ihrer byzantinischen Herkunft ist trotz des Widerspruchs von Diehl und Dalton gar nicht zu zweifeln. Diehl datiert sie auch noch in der zweiten Auflage seines Handbuchs (1922) ins XIII.—XIV. Jahrhundert. Labarte dagegen sieht in ihnen ein Stück der Bestellung von 1105, während Veludo und Wulff sie sogar ins X. Jahrhundert setzen wollen.

Die Zeichnung auf den Schmelzen der Markuslegende scheint auf den ersten Blick anders zu sein. Die Figuren sind langgezogener. Auch die Farbgebung ist anders: die Farben sind leuchtender. Trotzdem aber erkennt man bei näherem Zusehen die Verwandtschaft der beiden Reihen. Namentlich durch die Körperzeichnung im einzelnen (Anianus auf Nr. 140!) und durch gewisse ornamentale Uebereinstimmungen erweisen sich die beiden Reihen als zusammengehörig. Dazu kommen noch die 6 Rauchfaßheiligen wegen ihrer Verwandtschaft mit der Markuslegende. Diese 16 Platten sind also trotz kleiner Unterschiede zeit- und werkstattgleich. Auf Grund des technischen Befundes aber müssen wir sie als Erzeugnisse aus der besten Zeit des byzantinischen Zellenschmelzes ansprechen. Die Aussagen Kondakows über die Technik dieser Platten widersprechen den Tatsachen und

sind umsomehr zu bedauern, als sich nicht nur seine eigene Datierung, sondern offensichtlich auch die von Diehl und Dalton darauf stützt. Bezüglich der Apostelreihe sind Kondakows Angaben bedeutend besser. Er wendet sich gegen die falsche Einschätzung und Datierung der Schmelze, ohne dabei das Gute außer acht zu lassen. Während nun Eitelberger die Apostelreihe als das „chef d'oeuvre der Malerei in inkrustiertem Email" ansehen will, glaubt Labarte von den Propheten, daß sie das Vollkommenste an der Pala seien. Davon sind sie nun allerdings sehr weit entfernt. Kondakow wiederum findet, daß die Propheten der Markuslegende ähnlich seien, und, da er diese ins XIII. bis XIV. Jahrhundert und nach Venedig datieren will, so verlegt er auch die Propheten dorthin.

Dazu ist zunächst zu bemerken, daß von einer Aehnlichkeit der Propheten und der Markuslegende gar keine Rede sein kann. Der Unterschied zwischen diesen beiden Reihen ist riesengroß. Dagegen muß zugegeben werden, daß die Prophetenreihe wegen ihrer Uneinheitlichkeit tatsächlich die größten Schwierigkeiten bei der zeitlichen Einreihung bereitet. Es muß sich wohl, wie wir oben schon feststellen konnten, um eine besonders starke Abweichung innerhalb derselben Werkstatt handeln. Denn trotz aller Unterschiede weisen gewisse Anzeichen darauf hin, daß die Propheten-Platten zusammengehören. Wir haben die Apostelreihe in das zweite Viertel des XII. Jahrhunderts verwiesen. Die Propheten müssen wir später ansetzen. Nehmen wir ihre Entstehung etwa in der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts an, so könnten sie 1209 an die Pala gekommen sein. (Wir datieren also genau wie Veludo, ohne indessen die Zeichnung „sehr gut" zu finden. Wir datieren sie vielmehr gerade aus dem entgegengesetzten Grunde so spät.)

Schließlich konnten wir durch Zuhilfenahme der Technik auch die Frage nach der Echtheit der Dogenplatte klären. Veludo hat wohl den Bericht über das Florentiner Konzil beigezogen, hatte es aber unterlassen, aus den Angaben dort auch die notwendigen Folgerungen zu ziehen. Wenn die byzantinischen Gäste 1438 noch Comnenen-Inschriften lesen konnten, war doch die alte Comnenen-Platte noch zu sehen. Folglich muß die Umänderung zu einem späteren Zeitpunkt stattgefunden haben. Da uns nach 1438 nur

noch eine Restaurierung der Pala urkundlich genannt ist, die vom 8. April 1509, so muß die Veränderung damals vor sich gegangen sein. Worin aber hat diese bestanden? Ist die alte Comnenen-Platte stehen geblieben und nur der Kopf des Dogen anstelle des Kopfes von Alexis Comnenos gesetzt worden, oder wurde die Platte vollständig erneuert? Diese Frage kann nur mit Hilfe der Technik beantwortet werden: Die heutige Inschrift nennt den Dogen; 1438 aber war ein Comnenenname dort zu lesen. Die alte Inschrift müßte also entfernt und die neue an ihre Stelle gesetzt worden sein. Das ist aber technisch unmöglich. Man kann die vertiefte Schrift auf einer verhältnismäßig so dünnen Platte nicht spurlos entfernen, noch weniger aber an ihre Stelle eine neue setzen. Das würde das Metall nicht aushalten. Es muß also 1509 eine vollkommen neue Platte anstelle der ursprünglichen Comnenen-Platte getreten sein. Umso verwunderlicher ist es, daß man dann keine ganze Platte nahm, sondern auf eine bereits vorhandene einen Kopf aufsetzte. Und wie man aus dem Gewand ersieht, war es nicht einmal das Bildnis eines byzantinischen Herrschers, sondern nur das eines hohen Würdenträgers. Dieses Unterschiedes dürfte sich der Emailleur, welcher sich ohnedies an der Platte schwer vergangen hat, nicht einmal bewußt gewesen sein.

Es war also reichlich Gelegenheit geboten, durch technische Aufschlüsse Licht in die ziemlich komplizierte Geschichte der Pala d'oro zu bringen. Nicht nur neue, bisher unbekannte Feststellungen konnten gemacht werden; in vielen Fällen war es auch möglich, durch Prüfung des technischen Zustandes der Schmelze falsche Angaben richtig zu stellen und unterschiedliche Meinungen zu klären. Die Ausbeute wäre zweifellos noch wesentlich größer, wenn man eingehende technische Studien an den einzelnen Schmelzen vornehmen könnte. Leider ist das nicht möglich, da die kostbaren Stücke hier wie andererorts unter Glas liegen.

Hoffentlich trägt auch diese kleine Studie dazu bei, das Dunkel, das lange Zeit über der Pala d'oro gelegen hat, allmählich zu lüften, Irrtümer zu beseitigen und dem berühmten Kunstwerk wieder zu einer seiner Bedeutung entsprechenden Würdigung zu verhelfen, um die es durch manche ungerechte Beurteilung gebracht worden ist.

Literatur

Acta Sanctorum der Bollandisten.

Antiqués sacrées de St. Servais et de Notre-Dame de Maastricht, 1873, besonders p. LXXIX und Fig. 60 u. 61.

Bakradse: Archäol. Reise durch Ghurien und Adtscharien, Petersburg 1878.

Bayet, Ch.: L'histoire byzantin, 3. Aufl. Paris 1904.

Bees, N. A.: Texte und Forschungen zur byz.-neugriech. Philologie, HeftI.

Bellomo: La Pala d'oro, Venezia, 1847.

Berichte aus den Preuß. Kunstsammlungen, XLVIII. Jahrg., Heft I, 1927.

Berteaux, E.: L'art dans l'Italie méridionale, 1904.

Bibliotheca hagiographica latina antiquae et mediae aetatis edd. Socii Bollandiani, Brüssel 1900/01, 2 Bde.

Bock, Franz: in Mitteilungen der k. k. Centralkommission 1861.

— Die byzantinischen Zellenschmelze der Sammlung Swenigoroski, 1896.

Bock und Willemssen: Die mittelalterlichen Kunst- und Reliquienschätze zu Maastricht, Köln 1872.

Botkin: Katalog der Sammlung Botkin, Paris 1911.

Bulletin Monumental 5 série, tome 5, 43 de la Collection, 1877 (Aufsatz von Julien Durand).

Burlington Magazine 1928.

Cicognara, Leop.: Storia della scultura 1828.

— Fabbriche cospicui, Venezia 1840.

Dalton, O. M.: Byzantin art and archeology, Oxford 1911.

— Catalogue of ivory carvings of the christian era, London 1909.

Detzel: Christliche Ikonographie, 2 Bde., Freiburg 1894.

Diehl, Ch.: Manuel d'art byzantin, Paris 1910, 2. Aufl. 1922, 2 Bde.

Durand, Julien: Trésor de l'église de St. Marc à Venise, Paris 1862.

Eitelberger, R. von: Die Pala d'oro (aus seinem Nachlaß herg. von H. Janitschek in Rep. für K.W. X. Bd., 3. Heft, 1887).
Falke, Otto von: Der Mainzer Goldschmuck der Kaiserin Gisela, 1913.
Ficker, J.: Die Darstellung der Apostel in der christl. Kunst (dazu die Kritik des Prof. Swoboda in Röm. Quartalschrift 1887).
Fleury, Rohault de: L'Évangile, Études iconographiques et archéologiques sur ses monuments, 2 Bde., Tours 1874.
Gabelentz, H. von der: Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter, Straßburg 1907.
Graeven: Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke. I 1898, II 1900.
Grisar, Hartmann: Die Römische Kapelle in Sancta Sanctorum und ihr Schatz, Freiburg 1908.
Haendke, Berth.: Zur byzantinischen Frage in Rep. für K.W. XXXIV. Bd., 1911, S. 100 ff.
Hieber, Herm.: Die Miniaturen des frühen Mittelalters, München 1912.
Itinera Hierosolomitana, Vindobonae 1898.
Kondakow, N.: Byzantinische Zellenschmelze der Sammlung A.W. Swenigorodskoi, Geschichte und Denkmäler des byz. Emails, Frankfurt 1889/92.
— Grusien.
— Beschreibung der Denkmäler und Altertümer einiger Kirchen und Klöster Georgiens, Petersburg 1890.
Kondakow, N. und Tolstoi: Russische Altertümer, IV, 1891.
Kraus, F. X,: Realenzyklopädie.
Künstle, Karl: Ikonographie der christl. Kunst, 2 Bde., Freiburg 1926.
Labarte, Jules: Histoire des Arts industriels, t. III, Paris 1865.
Lauer, Phillippe: Le Trésor de Sancta Sanctorum in Mon. Piot. t. XV, Paris 1906.
Le Brun-Dalbanne: Recherches sur l'historie et le symbolisme de Troyes, 1862.
Linas, Ch. de: Émaillerie byzantine de la collection Swenigorodskoi in Revue de l'art chretien 1885.
Migne: Patrologiae cursus completus, series graeca, Parisiis 1857 sq.

Millet, Gabriel: Aufsatz in Mon. Piot. 1895, S. 204.
— Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV., XV. et XVI. siècles, Paris 1916.
Molinier, E.: Histoire générale des arts appliqués à l'industrie, t. IV I. Partie: Orfèvrerie réligieuse et civile du V. à la fin du XV. siècle, Paris 1901.
— L' Émaillerie.
Montault, X. B. de: Miscellanea.
— La Pala d'oro de Saint Marc à Venise in Revue de l'art chrétien, XXX., 1889.
Monum. Germ. hist. ed. von Pertz IX,26.
Muratori: Rer. Ital. SS. Bd. XII p. 212 und p. 260.
Nilles: Kalendarium manuale utriusque ecclesiae orient. et occident., Innsbruck 1896/97.
Neuss, Wilh.: Die katalanische Bibelillustration, Bonn 1922.
Ongania, Ferd.: La Basilica di San Marco in Venezia, ouvrage dirigé et édité par Ferd. Ongania, Venise 1878/88.
Oriens christianus: 1913 XIII, Literaturbericht S. 27: Le motif du galop volant sur une casette d'ivoire byzantine (Ravenna), dazu: Bréhier, Revue, arch. 4, XIX.
Pasini, Ant.: Il tesoro di San Marco, illustrato da Antonio Pasini, Venezia 1887 („Die Pala d'oro' von Veludo)
Peregrinatio S. Silviae Aquitanae ad loca Sancta,ed.. Gamurini 1888.
Röm. Quart. Schrift: I. Jahrgang 1887 (A. de Waal: Ueber die Feste des Kirchenjahres zu Jerusalem gegen Ende des IV. Jahrhunderts).
Röm. Quart. Schrift 1893: Josef Strzygowski: Die Maria orans in der griech. Kunst.
Röm. Quart. Schrift 1913, Suppl. Heft XX: Luttor: Die Paulstür, ein Meisterwerk der byz. Kunst aus dem X. Jahrhundert.
Rep. für Kunst. Wiss. XV: Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst von Ed. Dobbert.
Rosenberg, Marc: Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage, Der Zellenschmelz, I u. II 1918, III 1922.
Rosenberg, Marc: Sacra Regni Hungariae Corona, Karlsruhe 1916.

Sansovino: Venezia descritta, 1518 (Lib. I Cap. XXXVI u. XXXVII.)
Sanudo: Diarii T. VIII.
Sauer, Jos.: Die Symbolik des Kirchengebäudes, 2. Aufl. 1924.
Schäfer, G.: Das Malerbuch vom Berge Athos, Leipzig 1855.
Schlumberger, G.: Un empereur byzantin au X. siècle Nicéphore Phocas, 1890.
Schlumberger, G.: Aufsatz in Mon. Piot I, 1894, S. 99 Abb. Pl. XIII u. XIV.
Schnaase: Geschichte der bildenden Künste, 1896.
Schmid: Die Darstellung der Geburt Christi, Stuttgart 1890.
Sguropulos: Geschichte des Florentiner Conzils (Sect. IV, C. XVI.)
Stadler: Vollständiges Heiligenlexikon, 5Bde, 1886/87.
Stringa: Chiesa di San Marco di Venezia, 1680.
Strzygowski: Ikonographie der Taufe Christi, München 1885.
Unger: Byzantinische Quellen, I und II Wien 1878.
Veludo: La Pala d'oro (in dem grossen Werk von Antonio Pasini; dazu die französische Uebersetzung dieser Arbeit von Alfred Cruvellié, Venise 1887)
Zeitschrift für christl. Kunst: 1911 Nr. 10 (Aufsatz von G. Supka).

Aufzählung sämtlicher Medaillons

			Seite
A			
Akyntenos	Nr.	17	42
Andreas	„	71	39
Anna	„	38	28
Auxentios	„	9	40
„	„	53	49
B			
Bacchos	Nr.	20	45
Bartholomäus	„	61	38
„	„	32	62
Basilios	„	67	51
C			
Christus	Nr.	34	29
„	„	58	49
„	„	62	54
Cyrillos	„	69	50
D			
Damian	Nr.	40	58
Demetrios	„	28	53
Deomedes	„	46	59
E			
Elesab	Nr.	27	27
Elpedephros	„	12	42
Ermolaos	„	42	59
Eugen	„	13	42
„	„	44	59
„	„	54	49
Eustratios	„	19	42
G			
Gabriel	Nr.	52	35
„	„	160	37
Georg	„	11	36
„	„	15	46
Georg	Nr.	22	45
„	„	24	55
„ tropaiophoros	„	49	70
„	„	150	56
Gregor thaumaturgos		65	50
Greife	Nr.	157	67
J			
Johannes Chryso-stomos	Nr.	68	38
„	„	33	38
„ Theologos	„	35	61
„ Evangel.	„	164	71
Jagd	„	153	63
„	„	154	64
„	„	158	64
K			
Konstantin	Nr.	159	65
Kosmas	„	36	29
Kyros	„	47	60
L			
Lebensbaum	Nr.	155	66
Lukas	„	165	72
M			
Mardareos	Nr.	45	59
„	„	50	48
Mantheos	„	16	62
Maria	„	26	68
„	„	31	28
„	„	55	34
„	„	156	69
Markos	„	162	71
Matthäos	„	66	39
„	„	161	71
Michael	„	25	32
„	„	51	34

		Seite
Michael	„ 152	30
„	„ 169	32
N		
Ohne Name	Nr. 39	62
O		
Orest	Nr. 14	44
Ornament	„ 151	68
„	„ 168	68
P		
Pantelemon	Nr. 41	58
„	„ 60	52
Paulos	„ 63	37
„	„ 167	52
Pegaseos	„ 21	41
Petros	„ 30	60
„	„ 59	39
Philipp	„ 56	35
Prodromos	Nr. 48	34
„	„ 64	40
„	„ 166	69
Prokop	„ 10	41
„	„ 18	44
R		
Rex Gloriae	Nr. 163	71
S		
Sergeos	Nr. 23	45
Sisinnios	„ 29	55
T		
Thaleleos	Nr. 43	59
Theodor	„ 8	43
„	„ 37	54
„	„ 70	51
Tryphon	„ 57	52

Lebenslauf.

Ich, Walter Bucher, bin geboren am 19. März 1902 zu Triberg im Schwarzwald als Sohn des damaligen Katastergeometers, jetzigen badischen Vermessungsrates Friedrich Bucher und seiner Ehefrau Emma geb. Eichhorn.

Am 31. August 1920 verließ ich das Gymnasium in Rastatt mit dem Zeugnis der Reife und studierte 3 Semester in Freiburg und 1 Semester in Breslau romanische Philologie, Geschichte und Kunstgeschichte. In Breslau ging ich zur ausübenden Kunst über. Nach 2 Semestern an der Staatl. Akademie für Kunst und Kunstgewerbe daselbst besuchte ich vom Oktober 1923 bis Oktober 1928 die Staatl. Kunstgewerbeschule in Pforzheim und in einzelnen Kursen die Goldschmiedeschule in Pforzheim, wo ich eine vollkommene künstlerische und technische Ausbildung im Goldschmiedehandwerk bekam. In weiteren 4 Semestern an der Universität Breslau nahm ich an den Vorlesungen und Uebungen der Herren Professoren Grisebach, Landsberger, Neubert, Weege und des Herrn Geheimrat Kühnemann teil.

Das Thema zur vorliegenden Arbeit bekam ich von dem am 4. September 1930 in Baden-Baden verstorbenen Herrn Geheimrat Prof. Dr. Dr. ing. h. c. Marc Rosenberg, dem großen Forscher auf dem Gebiete der Goldschmiedekunst. Nur dadurch, daß er mir außer zahlreichen Anregungen, die er mir während der Arbeit bis kurz vor seinem Tode gab, sein ganzes in jahrzehntelanger unermüdlicher Arbeit gesammeltes Material zur Verfügung stellte, war es möglich, diese durchzuführen.

Eine Arbeit, die sich in erster Linie mit technischen Fragen beschäftigt, setzt naturgemäß ein eingehendes Studium am Original, einen längeren Aufenthalt an Ort und Stelle voraus. Diesen ermöglichte mir Herr Prof. Grisebach, indem er mir einen größeren Betrag zur Verfügung stellte. Seinen Bemühungen ist es auch zu danken, daß die Staatliche Akademie für Kunst und Kunstgewerbe sich an diesem Stipendium beteiligte. Ein eindringliches Empfehlungsschreiben Sr. Eminenz des Herrn Kardinal-Fürstbischofs Dr. Adolf Bertram-Breslau an das Domkapitel in San Marco ebnete mir in Venedig die Wege.

Nach dem Tode von Herrn Geheimrat Rosenberg war mir Herr Professor Dr. Josef Sauer-Freiburg i. B. bei vielen schwierigen Fällen behilflich, wofür ich ihm aufrichtig danke. Ganz besonderen Dank aber schulde ich Herrn Professor Landsberger, der nach dem Weggang von Herrn Prof. Grisebach aus Breslau in entgegenkommender Weise das Referat über diese Arbeit übernommen hat.

Allen Herren, die mich bei meiner Arbeit unterstützten, sei hiermit nochmals mein wärmster Dank ausgesprochen.